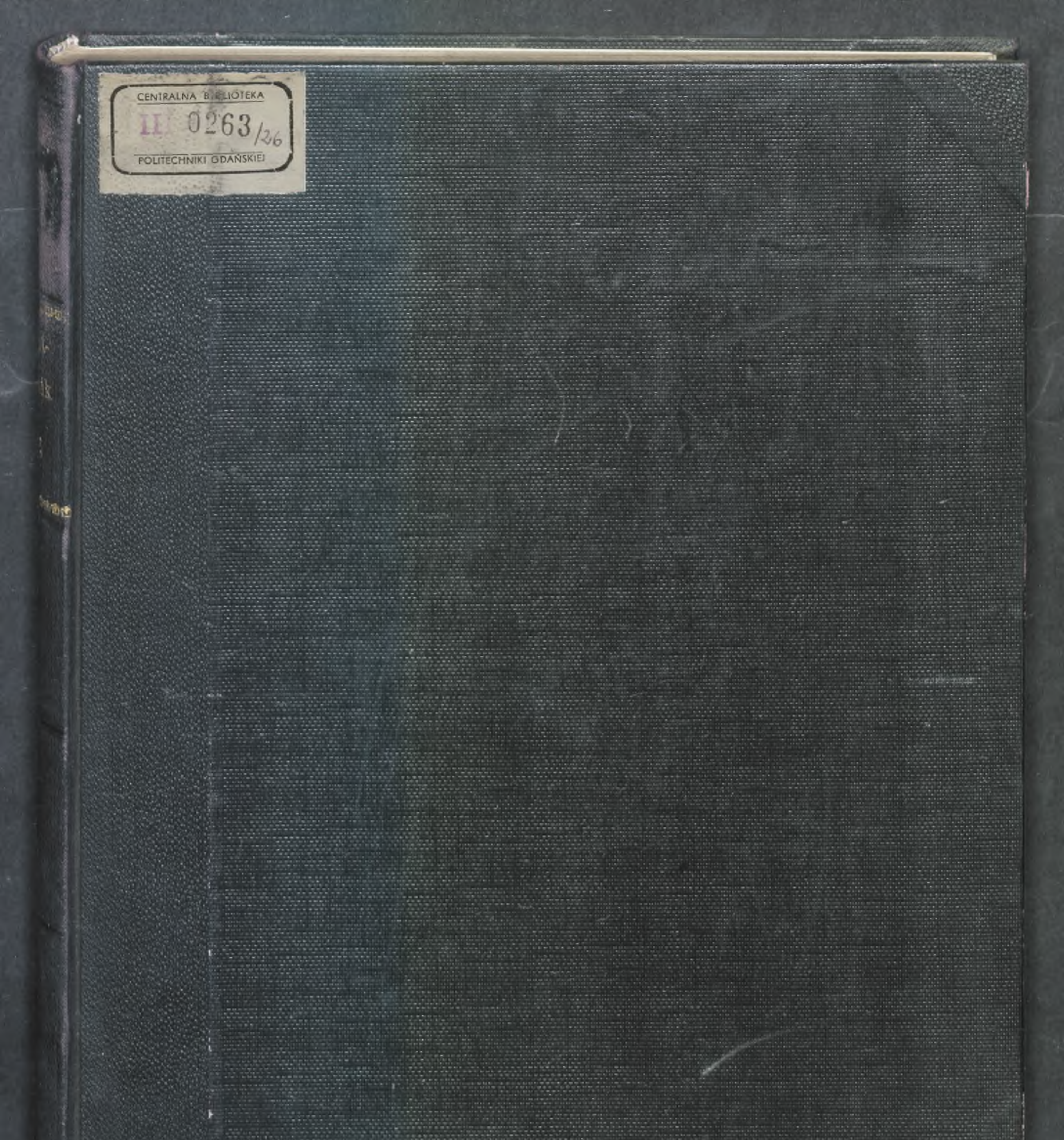
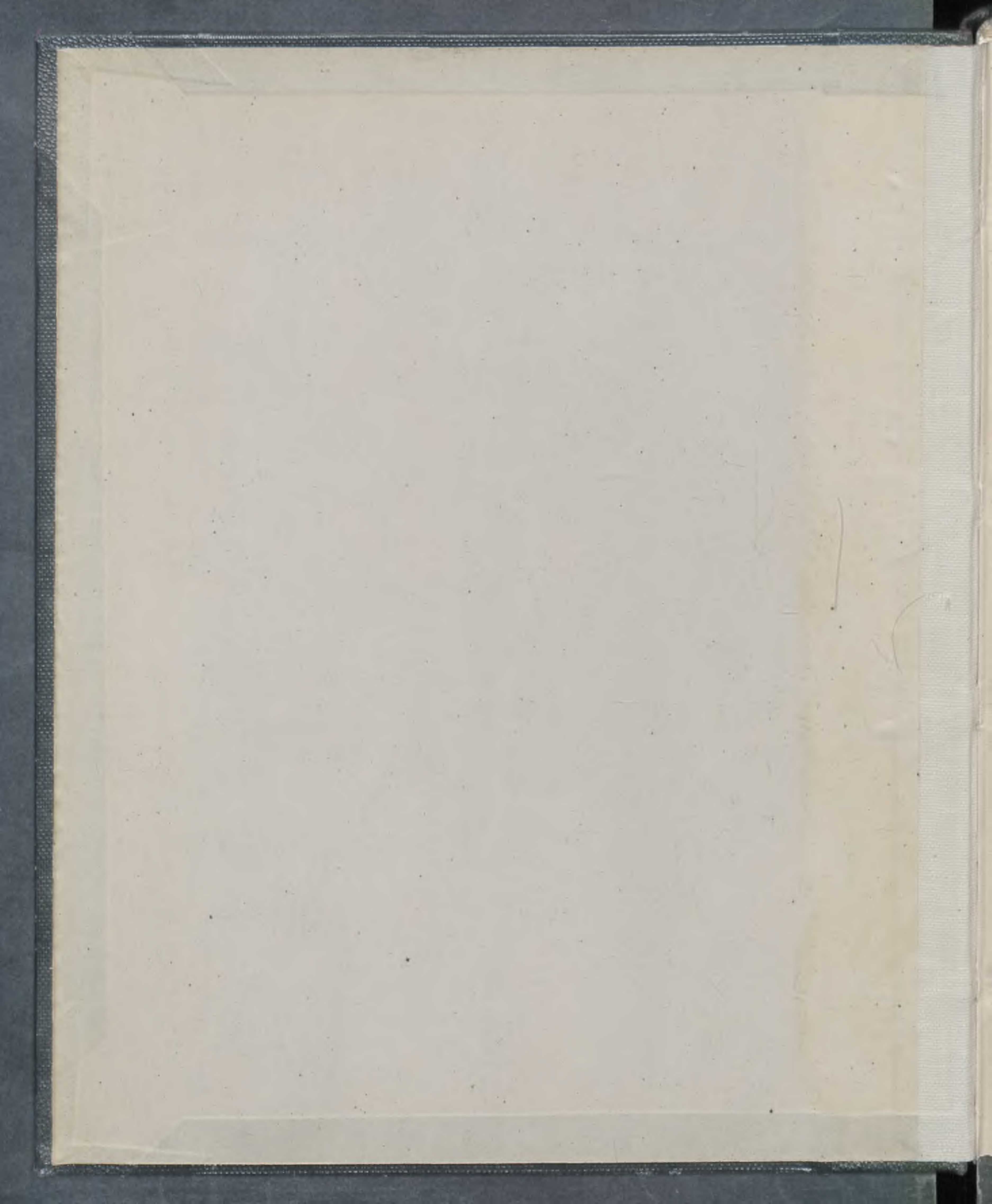

CENTRALNA BIBLIOTEKA
II 0263/26
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ



Kunst-
Chronik
1915



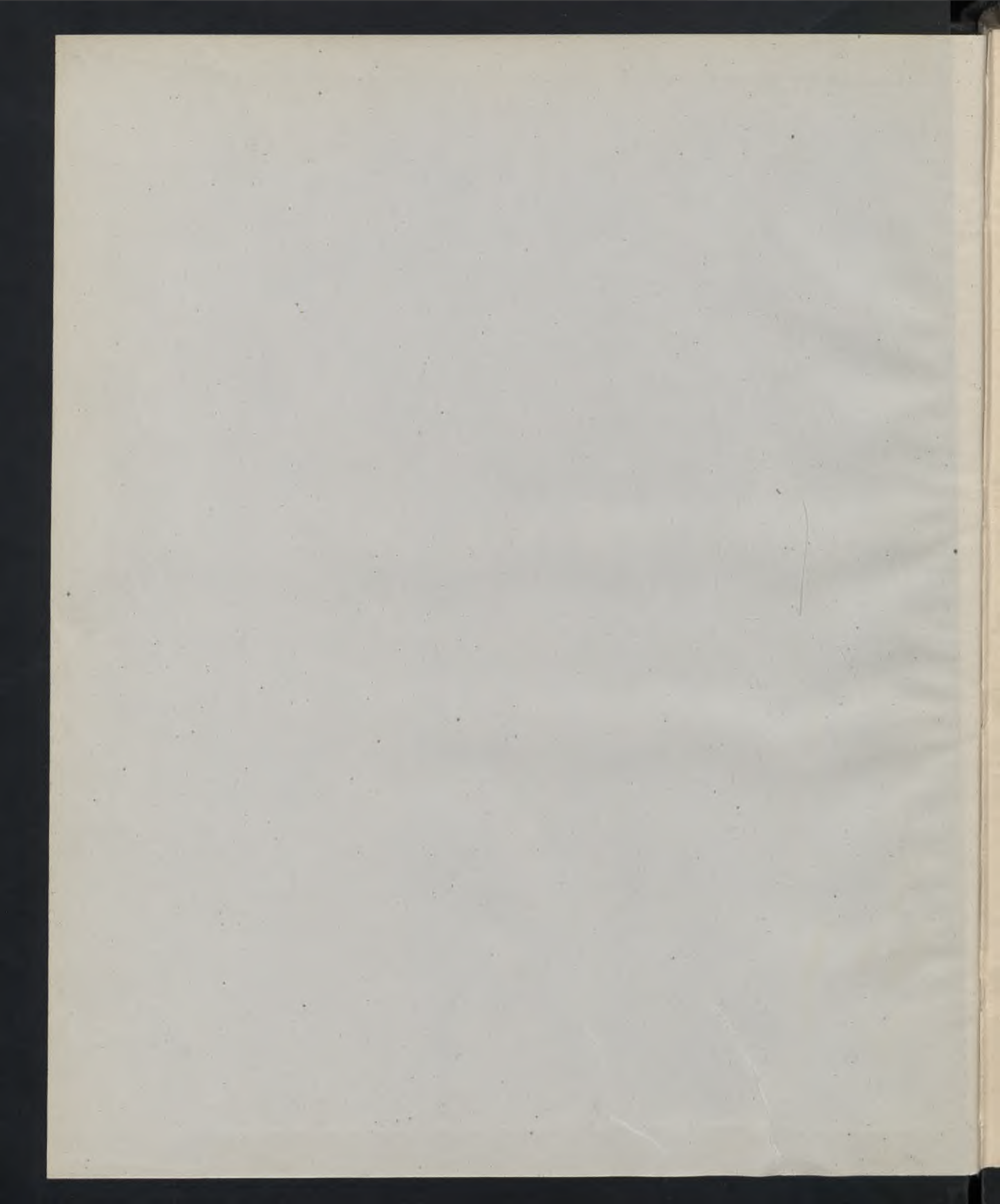
KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
[illegible]



KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG





LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1915



Inhalt des sechsundzwanzigsten Jahrgangs
der Neuen Folge

Größere Aufsätze

Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften, Kongresse

Archäologisches

Ausgrabungen und Funde

Ausstellungen

Bücherschau

Denkmäler

Denkmalpflege

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«

Forschungen

Vgl. auch unter »Größere Aufsätze«

Krieg und Kunst

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«, »Denkmalpflege«, »Vermischtes« sowie »Nekrologe«

Nekrologe

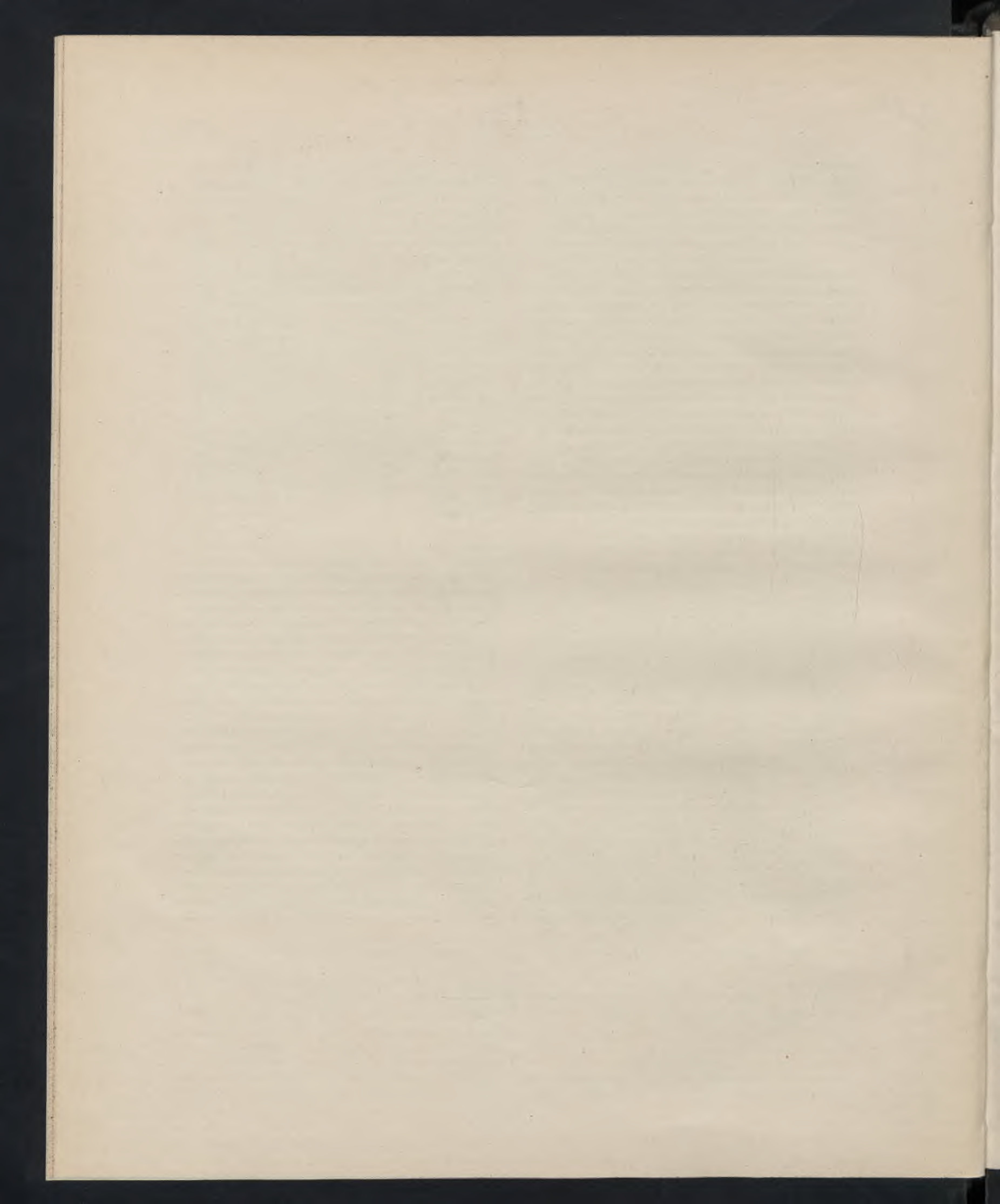
Personalien

Sammlungen

Vermischtes

Siehe auch »Krieg und Kunst«

Wettbewerbe



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 1. 2. Oktober 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

GEFÄHRDETE KUNSTWERKE

Dem fürchterlichen Kriege, dessen Schauplatz Europa seit zwei Monaten geworden ist, wird manches unersetzliche Kunstwerk auch zum Opfer fallen müssen. Das steht heute bereits fest, obgleich auch über das Geschehene Einzelheiten, die aus zuverlässiger Quelle stammen, größtenteils noch fehlen. Wir werden uns gedulden müssen, bis nach dem Kriege das große Aufräumen folgt, bis wir wissen werden, den Verlust welcher Schätze wir für immer zu beklagen haben, was nur beschädigt wurde und was durch sorgfältige Restaurierungsarbeit der Nachwelt erhalten werden kann.

Schon heute aber gilt es, den Standpunkt festzulegen, den weiteste Kreise in Deutschland, den zumal das kunstliebende Publikum und die Pfleger der Denkmäler gegenüber den unvermeidlichen Zerstörungen, die der Krieg mit sich bringt, einnehmen müssen. Es war vorauszusehen, daß die ausländische Presse jeden derartigen Fall mit Eifer ausbeuten würde, um die barbarische Kriegführung der Deutschen zu brandmarken. Diesen absichtlichen Entstellungsversuchen muß auf das entschiedenste widersprochen werden. Wir haben das unbedingte Vertrauen zu unserer Heerführung, daß sie sich der Pflichten der Zivilisation auch im grausamsten Kampfe bewußt bleibt. Aber es gibt Grenzen auch für diese Pflichten. Jedes mögliche Opfer muß der Erhaltung kostbarer Denkmäler gebracht werden. Da aber, wo das Ziel des Ganzen es erheischt, kann ihnen kein Schutz gewährt werden. Der Ausgang des Kampfes ist jetzt das einzige Trachten aller. Was ihm im Wege steht, muß zum Opfer fallen.

Uns scheint dieser Standpunkt der einzig mögliche, der einzig menschliche für die Zeit, in der wir nun leben. Aber wir wollen nicht dahin mißverstanden werden, daß wir den Untergang kostbarer Werke nicht beklagten. Ja, wir lassen es uns von niemandem in der Welt nehmen, die ersten zu sein in dieser Klage. Und die schwere Beschuldigung, die gegen unsere Nation erhoben wird, glauben wir mit besserem Rechte zurückgeben zu dürfen. Alle zuverlässigen Berichte stimmen bisher darin überein, daß niemals leichtfertige Zerstörungslust deutscher Truppen, immer nur der harte Zwang der Notwehr den Untergang alter Bauwerke im Feindesland verschuldete. Nachdem die Zerstörung eines beträchtlichen Teiles der Stadt Löwen in der gesamten zivilisierten Welt als untrügliche Zeichen deutscher Barbarei verkündet worden war, mußte langsam überall in der Presse zugegeben werden, daß die Belgier selbst durch hinterhältigen Franktireurkrieg das Unheil verschuldet haben[1]). Wir geben unten eine offizielle Darstellung über die Rettung der Kunstschätze Belgiens, die von einem der Herren herrührt, die von dem deutschen Generalgouverneur in Brüssel mit der Sicherung und Pflege der belgischen Kunstschätze betraut worden sind. Wir glauben allen Grund zu haben, stolz darauf zu sein, daß in dem Getümmel eines mörderischen Kampfes deutsche Soldaten Geistesgegenwart genug bewahrten, an die Bilder des Dirk Bouts zu denken und sie mit eigener Lebensgefahr zu retten.

Wir sind stolz darauf, und wir bezweifeln, daß im gleichen Falle auf deutschem Boden von belgischen oder französischen Soldaten dieselbe Pietät geübt worden wäre. Man spricht davon, daß seit dem dreißigjährigen Kriege ähnliche Greueltaten nicht vorgekommen seien. Man vergißt dabei aber die zahllosen Zerstörungstaten, die gerade französische Heere sich zuschulden kommen ließen. Wir wollen hier keine Sündenregister aufstellen. Man braucht kaum daran zu erinnern, wie die Horden der Revolution in sinnloser Wut gegen die Statuen der Kirchen und die Grabdenkmale der Könige wüteten. Manche stummen Zeugen dieser Taten stehen auf französischem Boden. Und auch das Straßburger Münster besäße noch seinen alten Statuenschmuck, wenn es damals bereits unter dem Schutze der Deutschen gestanden hätte, die heut von allen Seiten als Barbaren verschrien werden.

Auch gegen dieses Urteil gilt es, Front zu machen. Wir haben es in friedlichen Zeiten nicht eben schwer genommen, daß unsere westlichen Nachbarn im allgemeinen geringschätzig von deutscher Kultur dachten. Man braucht nur in französischen Kunstzeitschriften zu blättern, um sich zu vergegenwärtigen, wie wenig der durchschnittliche Franzose, der ja nicht eben viel ins Ausland zu reisen pflegt, von vergangenen oder heutigen Leistungen deutscher Kunst zu wissen bekam. Auch an den Chauvinismus, der das Urteil selbst bedeutender Forscher oft trübte, braucht hier nur erinnert zu werden. Nicht, daß Ausnahmen ganz fehlten. Aber bei uns ist das Gegenteil der Fall. Wir bemühen uns, jeden fremden Einfluß, der deutsche Kunst berührte, aufs sorgfältigste zu buchen. Wir kannten keine Grenze der Nationen in dem freien Reiche der Kunst. Wir gaben französischen Meistern

1) Als Beleg hierfür mag die folgende Stelle aus einem Aufsatz des englischen Schriftstellers H. N. Brailsford dienen: »Der Leser mag einwenden, daß die Niederbrennung von Löwen und Aerschot unzweifelhafte Tatsachen sind. Ich bitte aber den Leser, sich zu erinnern, daß wir selbst unter dem Zwang einer scheinbaren militärischen Notwendigkeit jedes Bauerngehöft und viele Städte in Transvaal und im Freistaat niedergebrannt haben. Nach meiner Ansicht beweisen solche harten Maßnahmen nicht so viel für die besondere und ungewöhnliche Wildheit der Deutschen als für die Grausamkeit des Krieges überhaupt.«

in unseren Ausstellungen willig die Ehrenplätze, und unsere Forschung kannte keinen Unterschied von diesseits und jenseits der Grenzen.

Das soll auch in Zukunft nicht anders werden. Wohl wird manches nach diesem Kriege auf das rechte Maß zu bringen sein. Trotzdem wird niemand daran denken, Wissenschaft oder Kunst von nun an in hermetischem Abschluß gegen das Ausland zu halten. Eines aber erhoffen wir allerdings unter den großen Erfolgen, die dieser Krieg uns bringen soll, daß auch die anderen Völker von nun an wissen: wir sind keine Barbaren.

Heut haben wir zu den französischen Truppen nicht das gleiche Vertrauen wie zu den unseren. Fast noch mehr als den Vandalismus, den französische Heere in früheren Zeiten bewiesen haben, fürchten wir ihre Unwissenheit. Wir können ihnen nicht zutrauen, daß sie Kenntnis besitzen von den Werten, die auf dem Wege liegen, den sie zu gehen hofften. Und wir zittern, wenn wir den Namen Kolmar in Verbindung mit Nachrichten vom Kriegsschauplatze nennen hören. Unser Trost ist allein die Zuversicht, daß unser Heer den Denkmalen nationaler Kultur den stärksten Schutz leiht, indem es den Feind in sein eigenes Land zurückdrängt, um dort den gewaltigen Kampf zur Entscheidung zu bringen.

Es soll damit nicht gesagt sein, daß wir Deutschen den Untergang fremder Kunstwerke weniger beklagen werden als den unserer eigenen. Aber wir wissen, daß unsere Truppen schonungsvoller sein werden, als wir unseren Gegnern zutrauen können, daß sie es wären. Bei Treitschke kann man nachlesen, wie die Franzosen staunten, als 1813 die preußischen Freiwilligen fast so eifrig wie ihr Kronprinz zu den Kunstschätzen des Louvre wallfahrteten. Anton Springer erzählt, wie 1870 die deutschen Truppen, als sie bei der Kathedrale von Reims vorbeimarschierten, ohne Kommando Augen rechts hielten, um ihre Ehrfurcht vor dem großen Werke zu bezeugen. Das war vor der Zeit der allgemeinen Kunsterziehung. Und nach dem Märchen von Löwen will man uns nun glauben machen, daß eben diese Kathedrale von deutscher Artillerie aus leichtfertiger Zerstörungslust in Brand geschossen worden sei. Wie es sich damals herausstellte, daß die Darstellung, die von deutscher Seite gegeben worden, die richtige war, so vertrauen wir auch jetzt dem Berichte, der besagt, die Franzosen selbst haben die ehrwürdige Kathedrale in den unmittelbaren Bereich der Operationen einbezogen, so daß ihre Beschießung unvermeidlich wurde. In der ersten Nachricht bereits, die von deutscher Seite kam, wurde jede mögliche Schonung des Bauwerkes zugesagt. Wenn aber französische Kanonen auf der Plattform aufgefahren sind, so gilt kein anderes Gebot mehr als das des Krieges, und dieses heißt allein, durch Gegenwehr die feindliche Batterie zum Schweigen bringen. Es blieb ebenso unwidersprochen, daß die Antwerpener den Turm der Liebfrauenkirche zur Aufstellung von Maschinengewehren benutzten. So dürfen die Belgier nicht klagen, wenn das Gebäude auch von der Gegenseite beschossen ward. Reims ist Festung. Es war an den Franzosen, Sorge zu tragen, daß seine Kathedrale außerhalb des Bereiches der militärischen Operationen blieb.

Der Krieg ist heut nicht mehr wie in den Urzeiten der Völker ein Kampf aller gegen alle. Er ist ein Duell der Armeen, und das Völkerrecht soll die Maßnahmen binden. Auch der Schutz der Kunstdenkmale ist an sich möglich. Aber beide Parteien müssen in gegenseitiger Übereinstimmung handeln. Wir geben unten eine Erklärung der deutschen Regierung über den Brand der Kathedrale von Reims wieder, und wir können auch von unserer Seite diesen klaren Worten nichts hinzufügen. Könnte unsere Stimme bis zu unseren Gegnern hinüberdringen, so möchten wir ihnen zurufen: übt selbst Schonung an euren nationalen Denkmalen. Dorthin, anstatt nach Deutschland, sollten auch die auswärtigen Körperschaften ihre Mahnungen richten. Gegenseitige Übereinkunft hat es zuwege gebracht, daß das rote Kreuz im Kriege Schutz genießt. Der Artikel 27 des Haager Abkommens lautet: »Bei Belagerungen und Beschießungen sollen alle erforderlichen Vorkehrungen getroffen werden, um die dem Gottesdienst, der Kunst, der Wissenschaft und der Wohltätigkeit gewidmeten Gebäude, die geschichtlichen Denkmäler, die Hospitäler und Sammelplätze für Kranke und Verwundete soviel wie möglich zu schonen, vorausgesetzt, daß sie nicht gleichzeitig zu einem militärischen Zweck Verwendung finden. Pflicht des Belagerten ist es, diese Gebäude oder Sammelplätze mit deutlichen besonderen Zeichen zu versehen und diese dem Belagerer vorher bekannt zu geben.« Sind die Gegner gewillt, diesen Grundsatz zu respektieren, so können sie nach allen Erfahrungen gewiß sein, daß von deutscher Seite kein Bruch erfolgen wird.

Solches Vertrauen aber setzt eine Achtung des Gegners voraus, die eben durch die Lügennachrichten der französischen und englischen Presse nochmals untergraben wurde. Darum sind diese doppelt schädlich. Darum wird es in Friedenszeiten dreifach nötig sein, unsere jetzigen Gegner zu belehren, daß auch wir ein Kulturvolk sind, wie wir von ihnen es niemals bezweifelt hatten.

EIN BERLINER BAUDENKMAL BEDROHT

Während draußen im Feindesland der unerbittlichen Not des Krieges unersetzliche Denkmäler zum Opfer fallen und wir trotzdem bewundern dürfen, wie unsere Soldaten das Menschenmögliche tun, zu schonen, was irgend sich erhalten läßt, schreitet in Berlin die beinahe planmäßige Zerstörung der verhältnismäßig geringen Überreste einer architektonischen Vergangenheit weiter fort. Die Gefahr droht diesmal nicht einem Bau, sondern einem Platz. Aber man sollte meinen, daß das Bewußtsein von der Wichtigkeit der architektonischen Gesamtsituation, innerhalb deren das einzelne Gebäude immer nur ein untergeordnetes Glied bleibt, in unserer Zeit, die den Begriff des »Städtebaues« eben erst geprägt hat, allgemein geworden sei. Leider jedoch scheint der altgewohnte Instanzenweg trotz des neugegründeten »Zweckverbandes« für Groß-Berlin dieser endlich ge-

wonnenen Erkenntnis noch nicht in genügendem Maße Rechnung zu tragen. Man sollte sonst wenigstens nicht für möglich halten, was jetzt für den Platz zwischen Oper und Bibliothek nicht nur geplant, sondern, wie es scheint, auch schon beschlossen ist. Man wende nicht ein, so sei es schon zu spät. Nur um so lauter muß die Stimme erhoben werden gegen das Zerstörungswerk, das hier im Gange ist. Denn noch ist die Arbeit nicht in Angriff genommen. Noch könnte alles gerettet werden, wenn die Öffentlichkeit sich dem widersetzt, was dort geschehen soll.

Man weiß, daß nach langwierigen Verhandlungen die maßgebenden Stellen sich über die Anlage eines Straßenbahntunnels, der quer unter den Linden hingeführt werden soll, geeinigt haben. Seit kurzem stehen die ersten Baugerüste und beginnen die Ausschachtungsarbeiten. Sie verlaufen im Zuge der Straße Am Festungsgraben, wo bis jetzt über der Erde die Straßenbahnschienen liegen. Hinter den Denkmälern von Blücher, York und Gneisenau soll die ansteigende Rampe beginnen, die dann kurz hinter der Oper das Straßenniveau erreicht. Eine Verschönerung des Stadtbildes wird diese Rampe hier so wenig bilden wie im Kastanienwäldchen, entlang dem neuen Flügel der Universität. Aber an eine Mauer immerhin verhältnismäßig nahe angelehnt, würde sie nicht allzu sehr im Gesamtbilde mitsprechen.

Nun liegen aber zwei Geleispaare in dem Tunnel unter den Linden. Von diesen soll nur das eine auf diesem geraden Wege weitergeführt werden. Anstatt beide in derselben Rampe wieder ansteigen zu lassen, will man unbegreiflicherweise diese an sich schon häßliche Bodenöffnung südlich der Linden verdoppeln. Auf alle Fälle wäre dieser Gedanke zu bekämpfen. Das Schlimmste aber ist die Führung, die für diese zweite Rampe in Aussicht genommen wurde. Unter dem Straßenzuge der Linden bereits soll sich der Tunnel in zwei Arme teilen. Der eine führt geradeaus, der andere schräg nach rechts bis unter die Mitte des Platzes zwischen Oper und Bibliothek. Dort, unmittelbar hinter dem Denkmal der Kaiserin Augusta, soll die Öffnung beginnen und die Rampe ansteigen, bis sie im Zuge der Behrenstraße, in die sie nach rechts einbiegt, das Niveau wieder erreicht.

Der Platz zwischen Oper und Bibliothek war früher eine der schönsten Stellen des älteren Berlin. Durch die Aufstellung des Denkmals in seiner Mitte und die gärtnerischen Anlagen, die damit in Zusammenhang standen, wurde er allerdings so sehr verunstaltet, daß man ihn heut nur mehr theoretisch zu genießen vermag. Denn es gibt keine Stelle mehr, von der aus die angrenzenden Gebäude sich wirklich überblicken ließen. Die Hedwigskirche ist beinahe ganz verloren. Auch von Oper und Bibliothek ist nirgends mehr ein Gesamtanblick zu gewinnen. Das an sich schon recht unglückliche Denkmal war nur möglich in Anlehnung an einen festen Hintergrund.

Der alte Platz ist eben so gründlich verdorben worden, daß man es in der Tat kaum noch bemerkte, wenn ihm mit der Straßenbahnrampe der Todesstoß versetzt würde. Aber was bis jetzt geschah, ließe sich noch immer rückgängig machen. Optimisten hofften wohl im stillen, daß mit der Wiederherstellung der Außenarchitektur des alten Opernhauses auch die Einsicht kommen würde, daß es notwendig ist, dem Platz seine natürliche Gestaltung zu geben, am besten ihn zu pflastern, denn es ist einer der wenigen Plätze in Berlin, die wirklich architektonischer Raum sind und zum Aufenthalt einladen. Wölfflin pflegte in seinen Kollegs auf den Schaden hinzuweisen, der durch die Aufstellung des Denkmals geschehen war. Man durfte hoffen, daß die Saat seiner Worte nun aufgehen würde. Das Opernhaus soll nach Fertigstellung des Neubaus für Universitätszwecke hergerichtet werden. Man fürchtet für die schönen Innenräume, wenn man von diesem Plane hört. Wir wollen nicht glauben, daß auch ihre Zerstörung beabsichtigt ist. Jedenfalls aber steht es fest, daß die häßlichen äußeren Anbauten entfernt werden. Die alte Bibliothek gehört bereits der Universität. Lederer arbeitet an Standbildern von Fichte und Savigny, die an den Pfeilern zwischen den Portalen ihren Platz finden sollen. Mit der alten Universität jenseits der Linden ergibt sich so eine Baugruppe, die nicht nur architektonisch, sondern auch durch die Bestimmung ihrer Teile aufs engste zusammengehört. Und mitten hinein soll nun die Straßenbahnrampe schneiden. Von dem Platze bliebe nicht mehr übrig als eine flache Apsis, in der das Denkmal steht. Die Baumgruppe, die es faßt, müßte notwendig nochmals erhöht werden. Von den Gebäuden ist nichts mehr sichtbar als knapp das oberste Geschoß. Die neuen Standbilder blicken in das Loch des Straßenbahntunnels. Die Bibliothek, eine der schönsten Bauten Berlins, ist von überhaupt keinem Standpunkt mehr zu sehen. Und es kommt hinzu, daß, je weiter man abrückt, um einen annähernden Überblick zu gewinnen, desto mehr das häßliche Dach, das ihm bei dem letzten Umbau aufgesetzt wurde, im Eindruck mitspricht.

Soll wirklich dieses Werk der Zerstörung vollendet werden? Man wende nicht ein, daß jetzt nicht Zeit ist, an ästhetische Fragen zu denken, sich über Probleme des Städtebaus zu erregen. Der Krieg zerstört genug schon. Man schiebe ihn nicht vor, um auch dies ohne Widerspruch geschehen zu lassen. Auch der Instanzenweg darf nicht ein Hindernis sein. Ist dieser Plan bereits bewilligt, so muß er rückgängig gemacht werden. Die Öffentlichkeit, die Architektenschaft Berlins vor allem, muß Einspruch erheben und sie muß es erzwingen, daß noch in letzter Stunde verhindert wird, was hier geplant ist. *G.*

NEKROLOGE

Gefallene Architekten. Auf dem Felde der Ehre sind gefallen: Regierungsbaumeister im Ministerium der öffentlichen Arbeiten in Berlin Hermann K. Schäfer, ein Sohn von Karl Schäfer, dem berühmten Meister und Lehrer deutscher Baukunst; Stadtbauinspektor Heinrich Toop aus Stettin; Regierungsbaumeister Heinrich Brenner; Regierungsbaumeister Johannes Seidler aus Duisburg und Hans Jaeckel aus Spandau; Regierungsbaumeister bei der Hochbauverwaltung der Stadt Essen

a. d. Ruhr Bertold Anton; Regierungsbaumeister a. D. Paul Philippi aus Berlin-Lichterfelde und Otto Heckler aus Berlin; Regierungsbauführer Richard Klein; Dr.-Ing. Reginald Plieninger aus Frankfurt a. M.; Dr.-Ing. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth aus Juditten bei Königsberg i. Pr.; Stadtbauinspektor Karl Bossert aus Stuttgart; Oberamtsbaumeister Robert Hämmerle aus Hall (Württemberg); Regierungsbaumeister Max Koch aus Karlsruhe.

PERSONALIEN

Mit **Dr. F. Dörnhöffer,** über dessen Ernennung zum Leiter der bayrischen Galerien wir bereits in Nr. 41 der »Kunstchronik« ausführlicher berichteten, haben die Verhandlungen nun auch einen formellen Abschluß gefunden: Dörnhöffer wurde zum Generaldirektor der staatlichen Galerien Bayerns ernannt. Ihm zur Seite bleibt in der Verwaltung der alten Pinakothek **Dr. Heinz Braune,** der den Titel eines »Direktors an den staatlichen Gemäldesammlungen« erhalten hat.

Arthur Schlubeck, der Berliner Bildnismaler und Schatzmeister des wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler, wurde als Oberleutnant und Eskadronführer mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet. Schlubeck erhielt bei den letzten Kämpfen an der Aisne eine Verwundung durch Schrapnellschuß und liegt zurzeit im Militärlazarett Laon.

Auch dem Berliner Maler **Benno Berneis** wurde das Eiserne Kreuz verliehen.

Professor Dr. **Friedrich Sarre** wurde durch das Eiserne Kreuz ausgezeichnet.

Der Bildhauer **Hans Dammann** ist dieser Tage verwundet nach Berlin zurückgekehrt. Er ist Hauptmann der Landwehr.

Der Berliner Maler **F. M. Lünstroth,** dessen Bild »Soldaten im Feld« kürzlich von der Stadt Berlin angekauft wurde, ist auf dem westlichen Kriegsschauplatz verwundet worden.

Die aus **Paris** gemeldete Absicht der dortigen **Société des Beaux-Arts** und des **Institut de France,** alle deutschen und österreichischen Mitglieder aus den Mitgliederlisten auszurotten, wird unsere Künstlerverbände nicht zu einem gleichen Unterfangen aufstacheln. Die Künstler-Organisationen haben bei uns im Interesse ihrer Mitglieder wichtigeres zu tun. Die Berliner Akademie zählt z. B. Rodin, Saint-Saëns, Bonnat, den Komponisten Widor, die Maler Wauters und Dagnan-Bouveret zu ihren Mitgliedern. Mitglied des Institutes ist von Deutschen augenblicklich wohl nur Liebermann als Künstler, während die Société zahlreichere Mitglieder bei uns hat. Niemand hat daran gedacht, französische Auszeichnungen abzulegen, während es mit England ja eine andere Sache ist — hier haben Anton von Werner und Liebermann in der bekannten Erklärung auf jede englische Ehrung verzichtet.

KRIEG UND KUNST

Zur Entsendung Geheimrat Dr. von Falkes als Kunstkommissar nach Belgien. Die Wahl des Direktors des Berliner Kunstgewerbemuseums, Geheimrats Dr. Otto von Falke, zum Kunstkommissar bei der belgischen Zivilverwaltung bedeutet den Wunsch einer durchgreifenden Sicherung besonders der Kleinkunstwerke, die im Maastale ihre kostbarsten Denkmäler besitzen. Denn dort hat, wie gerade Geheimrat von Falke in seinen Forschungen feststellte, die Wiege der einzigartigen Entwicklung des romanischen Kunstgewerbes, besonders für das Goldschmiedehandwerk und die Ausbildung des Kupferschmelzes gestanden. Die anderen Kunstsachverständigen, deren Entsendung bevorsteht, werden die Fürsorge der Baudenkmäler und der Werke der großen Kunst zu übernehmen haben. Die kleinen Kunstwerke aber, die hier vor allem in Kirchen stehen, sind ja besonders der Verschleuderung durch Händler, wenn nicht dem Zugriff übler Elemente der Bevölkerung selbst am meisten ausgesetzt. In Huy und Nivelles, in Andenne und anderen kleinen Orten, wo die kostbarsten und größten goldenen und silbernen Schmelzarbeiten bewahrt werden, ist die Gefahr natürlich noch größer als in den bedeutenden Plätzen wie Lüttich, Namur, Löwen. Aus Huy, dessen Eroberung als belgisches Sperrfort vor einigen Wochen in aller Munde war, zwischen Lüttich und Namur im Maastale, ist der größte der Laienkünstler Niederlothringens, der Goldschmied Reiner, gebürtig, und sein Messinggußtaufbecken in der Lütticher Bartholomäuskirche vom Jahre 1112 gehört zu den bewundertsten Werken der romanischen Kunst. In Dinant bei Namur, das zerstört sein soll, hatte der Gelbguß seine Heimat und bekam hier den Namen Dinanderie. Aus Huy stammt auch Reiners noch berühmterer Nachfolger Godefroid de Claire, der als Goldschmied weit und breit herumwanderte und hochbetagt endlich in einem Kloster seiner Vaterstadt starb, wo denn das Totenbuch berichtet, daß er in der Goldschmiedekunst keinem Zeitgenossen nachstand und in verschiedenen Ländern zahlreiche Reliquienschreine und andere Geräte geschaffen habe. Vom Ende seiner Laufbahn, der Zeit seiner Heimkehr, stammen die beiden Silbersärge in der Kollegiatkirche von Huy. Den Höhepunkt seines Schaffens besitzt Deutz, gegenüber Köln, in dem Heribertschrein.

Rettung der Kunstschätze von Löwen. Einer der Herren, die von dem deutschen Generalgouverneur in Brüssel mit der Sicherung und Pflege der belgischen Kunstschätze betraut sind, berichtet über seine Beobachtungen wie folgt: Wir haben in Löwen in Begleitung des Kommandanten v. Manteuffel, der Löwens herrliche Kunstschätze vor Vernichtung bewahrt hat, eingehend Kirche für Kirche, das Rathaus, die Bibliothek und was sonst noch an Bemerkenswertem dort besteht und bestand, besichtigt und geprüft, und ich kann zur Freude aller Kunstfreunde berichten, daß mit Ausnahme des Inhalts der Bibliothek so gut wie alles nicht nur gerettet ist, sondern sich mit Ausnahme der Gebäude selbst in tadellosem Zustande befindet. Alle diese Kunstschätze sind jetzt im Rathause vereinigt und stehen unter strengster Observanz des Kommandanten. Was nun die Gebäude anbetrifft, so ist das Rathaus ganz unversehrt, die Peterskirche weist starke Beschädigungen des Dachstuhls und leichte Löcher in den Deckengewölben auf, die Michaelskirche mit der herrlichen Barockfassade, die Jakobskirche mit schönem Sakramentshäuschen und einer bekannten Hubertuskapelle, die Gertrudenkirche mit einem der schönsten spätgotischen Chorgestühle Belgiens — sind alle ohne die allergeringste Beschädigung geblieben. Die Fassaden der schönen Bibliothek sind zwar sehr beschädigt, können aber unbedingt sicher wiederhergestellt werden.

Zerstört ist nur etwa ein Sechstel der Stadt, und zwar die ganze Bahnhofstraße, die Gebäude um die Place du Peuple und die Häuser um das Rathaus und die Peterskirche herum. Die letzteren sind von unseren braven Eisenbahnern, welche vom Stadtkommandanten schnell herbeigeholt worden waren, absichtlich gesprengt worden, damit die Flammen nicht auf das Rathaus herüberschlagen sollten. Wie ich schon sagte, sind alle Kunstschätze und Kirchenschätze gerettet. Das ist wieder das besondere Verdienst des Oberleutnants und Regierungsrats im Eisenbahnministerium Thelemann, der mit einem Unteroffizier, der Kunsthistoriker ist, die Sachen aus der oben brennenden

Peterskirche heraus rettete. Die wundervollen Bilder von Dierick Bouts (das Abendmahl und der Martertod des heiligen Erasmus) sind tadellos erhalten. Die zerstörten Gebäude, aus denen geschossen wurde, sind bessere Privathäuser, aber ohne jeden besonderen kunstgeschichtlichen Wert, sondern durchweg modern.

In Lüttich besuchten wir sämtliche Kirchen und Kunstsammlungen. Die Jacobskirche (St. Jaques), ein herrlicher spätgotischer Bau mit den schön gemalten Netzgewölben und dem an reiche spanische Bauten erinnernden üppigen Dekorationsstil, ist völlig unversehrt erhalten. Vor allem auch sämtliche Glasmalereien der Renaissancezeit, die zu den allerschönsten der Welt gehören. Ebenso sind die anderen Kirchen, wie St. Pauli, die Martinskirche, die Heiligkreuzkirche, die Johanniskirche; die Dionyskirche, und was sonst noch an kleineren Kirchen und Kapellen dort ist, tadellos erhalten, ebenso wie das Innere dieser Kirchen. In St. Pauli hat ein Geschoß ein Fenstergewände ganz leicht beschädigt und ein kaum nennenswertes kleines Loch in eine moderne Glasscheibe geschlagen. Wie gesagt, sämtliche Renaissancefenster der Kirchen, welche unübertroffen sind, weisen keine Spur von Zerstörung auf. Der stattliche Kirchenschatz von St. Paul mit dem berühmten goldenen Sühnegeschenk Karls des Kühnen nach der Zerstörung Lüttichs 1468 und der bedeutenden gotischen Reliquienbüste des heiligen Lambertus steht unberührt in seinen Schränken in schönster Ordnung. Was an Museen in Lüttich ist, wie das sehr interessante Musée d'Ansembourg, welches wir unter Führung des Direktors besichtigten, ist ebenfalls im Zustande wie vor dem Kriege. Die nötigen Anordnungen behufs scharfer Kontrolle wegen immerhin möglicher Entwendung wurden gegeben. — Auf der Rückfahrt hielten wir trotz strömenden Regens noch in Huy an. Hier interessiert vor allem die Kollegiatkirche (Notre Dame), mit dem frühgotischen schönen Bethlehemportal und einer schönen Fensterrose. Die in dem Kirchenschatz verwahrt gewesenen vier Reliquienschreine sind nach Angabe der Geistlichkeit nach Antwerpen gebracht worden.

Erklärung der deutschen Regierung über die Kathedrale von Reims. Auf den von der französischen Regierung bei den Mächten eingelegten Protest gegen die Beschießung von Reims antwortet die deutsche Regierung öffentlich in folgender Erklärung: »Die französische Regierung hat sich leider nicht vor einer verleumderischen Entstellung der Tatsachen gescheut, wenn sie behauptet, daß deutsche Truppen ohne militärische Notwendigkeit den Dom von Reims zur Zielscheibe eines systematischen Bombardements gemacht hätten. Reims ist eine »Festung«, die von den Franzosen noch in den letzten Tagen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln ausgebaut worden ist und zur Verteidigung ihrer jetzigen Stellung benutzt wird. Bei dem Angriff auf diese Stellung wurde das Bombardement von Reims leider zu einer Notwendigkeit. Befehle waren erteilt, die berühmte Kathedrale hierbei zu schonen. Wenn es trotzdem wahr sein sollte, daß bei dem durch den Kampf hervorgerufenen Brand von Reims auch die Kathedrale gelitten hat — was wir zurzeit nicht festzustellen vermögen — so würde das niemand mehr bedauern wie wir. Schuld tragen allein die Franzosen, die Reims zur Festung und zu einem Stützpunkt ihrer Verteidigungsstellung gemacht haben. Wir müssen energischen Protest gegen die Verleumdung erheben, daß deutsche Truppen aus Zerstörungswut und ohne dringendste Notwendigkeit Denkmäler der Geschichte und Architektur zerstören.«

Übrigens ist neuesten Meldungen nach die Reimser Kathedrale nicht in dem Umfange zerstört wie zuerst angenommen wurde. Die ganze Fassade ist unbeschädigt, die beiden Türme und die Fensterrosetten vollkommen unberührt. Der Brand hat das Dach über dem Hauptschiff nicht ergriffen. Es scheint kein Grund zu der Befürchtung vorhanden zu sein, daß die Kathedrale nicht wiederhergestellt werden könnte.

Anfrage der Accademia di San Luca an die Akademie der Künste zu Berlin:

Die Akademie von San Luca hofft, erschüttert von der Nachricht über die Einäscherung der Kathedrale von Reims, daß die Meldung sich nicht bestätigen werde. In jedem Falle ist die Akademie überzeugt, daß eine etwa vorgekommene Beschädigung des Bauwerks einzig und allein einem bedauerlichen, unbeabsichtigten Vorgang im Kriege zuzuschreiben ist, und bittet, die Kaiserliche Akademie zu Berlin um eine Mitteilung über den Umfang des Schadens.

Im Namen des Vorstandes. Aristide Sartorio.

Antwort der Akademie der Künste zu Berlin:

Accademia di San Luca, Rom.

Wir sind erstaunt und tiefbetrübt, daß man im befreundeten Lande allen Verleumdungen unserer Feinde über deutsche Barbareien gegen Kunstwerke Glauben schenkt. Reims ist Festung und liegt in der Kampffront der Franzosen. Gegenüber der Behauptung der Franzosen, daß die Beschießung der Kathedrale von Reims keine militärische Notwendigkeit gewesen sei, stellt das Hauptquartier folgendes fest. (Hier folgt der amtliche Bericht des Großen Hauptquartiers.) Diese Bekanntmachung des Hauptquartiers bestätigt die Times durch folgende Meldung: »Amsterdam, 22. September. Die Franzosen haben die Beschießung der Stadt Reims und der Kathedrale selbst verschuldet, weil sie ihre Artillerie in der Stadt aufgestellt und von dort die deutschen Stellungen beschossen haben. Französische Soldaten lagerten in den Straßen; in der Hauptstraße befand sich ein Artilleriepark, dahinter lag die Infanterie.« Von einer ernsthaften Zerstörung der Kathedrale, die auch wir aufs lebhafteste bedauern würden, kann keine Rede sein. In Louvain (Löwen) sind laut amtlicher Feststellung alle künstlerisch bedeutenden Bauwerke erhalten. Das Rathaus ist durch unsere Soldaten mit eigener Lebensgefahr unter dem Schießen der feindlichen Bevölkerung gerettet. Wir danken der Accademia di San Luca, daß sie bemüht ist, die Wahrheit zu erfahren.

Akademie der Künste. Manzel.

Folgende **Erklärung des Generaldirektors der Königlichen Museen in Berlin** Dr. **von Bode** veröffentlichte die »Norddeutsche Allgemeine Zeitung«. Ugo Ojetti hat in der Turiner »Gazetta del Popolo« erklärt, die Kathedrale von Reims sei angezündet aus Rache für den von mir aufgestellten und gescheiterten Plan, Kunstwerke aus Frankreich fortzuschleppen. In Wahrheit wurde die Kathedrale nicht angezündet, sondern durch Artilleriefeuer beschädigt, weil unter dem Schutz der weißen Fahne vom Turm der Kathedrale Signale über die Stellungeu der Deutschen gegeben wurden. Die Behauptung, ich hätte eine Liste zu raubender Kunstwerke aufgestellt, ist lächerlich und an Wahnwitz grenzend, ebenso der Gedanke, daß für die auch von uns tief beklagte Beschießung andere als rein militärische Gründe maßgebend waren.

Zum Wiederaufbau der ostpreußischen Städte. Der Vorstand des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine hat an den Minister der öffentlichen Arbeiten und an den Minister des Innern folgende Eingabe gerichtet:

Eueren Exzellenzen erlauben wir uns die folgende Bitte ehrerbietigst vorzutragen: Mit der Rückkehr der ostpreußischen Flüchtlinge in ihre von den Russen verwüstete Heimat wird auch die Frage des Wiederaufbaues verschiedener ostpreußischer Städte dringend werden. Es wäre bedauerlich, wenn die hiermit sich bietende Gelegenheit versäumt werden sollte, den Grundsätzen neuzeitlichen Städtebaus auch da Eingang zu verschaffen, wo sie bisher noch wenig oder gar nicht zur Geltung kommen konnten. Es ist uns bekannt, daß gerade in den kleineren Städten des Ostens die bauliche Entwicklung in den letzten Jahrzehnten nicht sehr erfreulich gewesen ist. Aus den ursprünglich bescheidenen zweckmäßigen und schönen Anlagen haben sich infolge der geänderten wirtschaftlichen und Verkehrsverhältnisse vielfach in ungesundem Wachstum Stadtgebilde entwickelt, die allem, was zweckmäßig, bodenständig und künstlerisch heißt, stark widersprechen. Wir verkennen nicht, daß seit einiger Zeit die Aufsichtsbehörden, die Heimatschutzvereine und andere um diesen Zweig der Volkswohlfahrt besorgte Kreise auch im Osten unseres Vaterlandes für eine Gesundung des Städtebauwesens mit Erfolg eintreten, fürchten aber, daß die dort zur Verfügung stehenden technischen Kräfte zur Bewältigung der jetzt hervortretenden Aufgaben nicht ausreichen werden. Wenn nun jetzt ganz Deutschland freudig bereit ist, der Ostmark in ihrer schweren Notlage nach Kräften beizustehen, so dürfen wir namens der in unserem Verband und in anderen uns nahestehenden Vereinigungen vorhandenen Städtebaukünstler die Versicherung abgeben, daß wir bei der Fürsorge für einen Wiederaufbau des Zerstörten im Sinne neuzeitlicher Städtebaukunst zur Hilfe mit Rat und Tat gern bereit sein würden. Vielleicht halten Euere Exzellenzen es für angezeigt, daß die in Betracht kommenden Bezirksregierungen aus den zuständigen Beamten besondere Kommissionen bilden, die alsbald die Bauordnungen und Bebauungspläne der von der Zerstörung betroffenen Ortschaften zu prüfen und wo nötig zu verbessern und namentlich darauf zu achten haben würden, daß kein Wiederherstellungsplan einzelner Häuser oder ganzer Ortsteile genehmigt wird und zur Ausführung gelangt, der nicht den Grundsätzen einer gesunden Heimatkunst, eines vernünftigen Städtebaues entspricht. Diese Kommissionen würden in kurzer Frist eine große Arbeit zu leisten haben und sie nicht leisten können, wenn nicht ihnen und den Kommunalbehörden zahlreiche und auf diesem Schutzgebiet erfahrene Techniker beigegeben werden. Wir würden erfreut und Eueren Exzellenzen zu großem Dank verpflichtet sein, wenn es uns vergönnt würde, zur Heranziehung solcher Kräfte aus den von uns vertretenen und uns nahestehenden Kreisen behilflich zu sein.

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Architekten und Ingenieur-Vereine. Saran, Vorsitzender. Franz Franzius, Geschäftsführer.

Der Schutz der Kunstwerke in Paris. Im **Louvre** sind umfassende Vorbereitungen zum Schutz der Kunstschätze getroffen worden. Man zieht eine Belagerung der Stadt wieder in Betracht und fürchtet nicht bloß die Bomben der »Zeppeline« sondern auch die Geschosse der deutschen Belagerungsgeschütze. Mona Lisa, an Reisen gewöhnt, ist nach Toulouse übergesiedelt, wohin ihr auch die Venus von Milo gefolgt ist. Veroneses Hochzeit zu Kana konnte infolge seines großen Umfanges nur schwer transportiert werden; es wurde infolgedessen durch ein dichtes Eisengitter geschützt. Viele kostbare Plastiken sind in Zement eingebaut worden. In einer Nacht hat man gegen 800 Gemälde an sichere Orte gebracht. Alle Fenster des Louvre und anderer Museen wurden vermauert.

ARCHÄOLOGISCHES

Die Wiener Kleinasiatische Expedition ist bereits vor mehreren Monaten mit guten Erfolgen aus Kilikien heimgekehrt. Von den Teilnehmern befindet sich Professor Josef Keil, der durch seine lydischen Forschungsreisen und die Teilnahme an den Arbeiten des österreichischen Instituts in Ephesos wohlbekannte Sekretär des Instituts in Smyrna, bei der gegen Montenegro befindlichen Armee; der andere, Wilhelm Bauer, ein Sohn des Grazer Historikers, ist einen Tag nach seiner Rückkehr aus der Levante als Oberleutnant nach Galizien abmarschiert. Der Leiter der Expedition, Professor Adolf Wilhelm aus Athen, hat am 10. September in Athen seinen 50. Geburtstag gefeiert. Er setzt dort vor allem das Studium der attischen Inschriften fort, die ihm schon so viel verdanken, und die er bereits seit langen Jahren beabsichtigt, in einem zusammenfassenden Werk »Attische Studien« zu vereinigen. Seine glänzenden Fähigkeiten, die oft so zerstörten Steine zu lesen und zu erklären, weitverstreute Bruchstücke zusammenzusetzen und jede Einzelbeobachtung an den rechten Platz zu rücken, wird er auch bei diesen Arbeiten neu betätigen. Nirgends dürfte ein Mann so an seinem rechten Platze sein wie Adolf Wilhelm an der Akropolis.

AUSGRABUNGEN

Kopenhagen. Bei den **Ausgrabungen an der Nikolaikirche** stieß man auf wertvolle Funde, die Meisterstücke der alten Kunst genannt werden können. Besonders wertvolle Särge wurden zutage gefördert, die reiche lyrische Inschriften tragen. Ein Assistent des Nationalmuseums leitet die Arbeiten. Heute fand man die Grabstätte der 32 Bürgerrepräsentanten, die außerordentlich wertvolles historisches Material zutage förderte.

AUSSTELLUNGEN

Vlämische Bildteppiche im Rijksmuseum. In der Ehrengalerie des Rijksmuseums kann man sich augenblicklich an drei prächtigen Tapisserien, Brüsseler Arbeiten aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, erfreuen, einer Leihgabe des Barons van Zuylen von Nyeveld, die sonst sein vom Architekten des Ryksmuseums Dr. Cuyper aus einem Trümmerhaufen rekonstruiertes Schloß ter Haar in Südholland schmücken. Die drei Tapeten gehören einem größeren Zyklus an, der die Heilswahrheiten der christlichen Religion nach dem Stand der spätmittelalterlichen Theologie veranschaulichen soll. Sehr ausführlich hat D. T. B. Wood die ganze Folge in zwei Aufsätzen im Burlington Magazine (Vol. XX) beschrieben, wo auch sämtliche Teppiche in mäßigen kleinen Autotypien abgebildet sind. Drei von diesem Zyklus sind augenblicklich im Rijksmuseum ausgestellt: das Schöpfungsbild, der christliche Ritter im Kampf mit den Todsünden und der Triumph Christi. Das Schöpfungsbild ist das erste des ganzen Zyklus; verschiedene Episoden der Schöpfung sind hier in symmetrischer Gruppierung um die oben in der Mitte des Teppichs thronende Dreieinheit im Bild gebracht. Wir sehen die aus drei ganz gleichen Figuren bestehende Dreieinheit in Betrachtung und Bewunderung vor den verschiedenen Schöpfungswerken, vor den Gestirnen am Firmament, vor der reichen Vegetation im Garten Eden, vor den Fischen, die so munter in dem durchsichtigen, hellblauen Fluß herumschwimmen, und vor dem ersten Menschenpaar. Siebenmal kommt die Dreieinheit hier vor. Durch diese mehrfache Wiederholung der nämlichen Figurengruppe und die strenge Symmetrie ist diese Ta-

pisserie von großer Übersichtlichkeit, die noch erhöht wird durch die wenigen, aber kräftigen Farben. Besonders ins Auge fallend ist das lebhafte Rot der Mäntel der Dreieinheit, das eine dominierende Rolle in dem Bilde spielt. Von einer zuerst verwirrenden Mannigfaltigkeit ist die Darstellung des christlichen Ritters Nr. 5 der Folge. Die Farben sind hier matter und trüber, graue, braune und gelbe Töne herrschen hier vor; dadurch heben sich natürlich die Einzelheiten weniger scharf voneinander ab, und die Deutlichkeit des Ganzen leidet darunter. Aber zugleich entsteht dadurch in farblicher Hinsicht eine größere Harmonie: die einzelnen, wenig markanten Farben verfließen in einem einheitlichen Gesamtton, und das Ganze wirkt so ernster und vornehmer. Der erste Teppich erscheint daneben als ein buntes, fröhliches Farbenspiel. Das entspricht auch ganz dem Charakter der dargestellten Akte des Weltendramas. Versetzt uns der erste in das Paradies, in dem zwar durch den Apfelbiß der Keim zu der weiteren Entwicklung gelegt wird — ist doch als Schlußszene noch das Ende dieses goldenen Zeitalters, die Vertreibung dargestellt —, im ganzen aber doch Friede und Freude überwiegen, so zeigt der zweite den Kampf zwischen Himmel und Hölle, zwischen Tugenden und Lastern im vollen Gange. Christus als bärtiger Ritter, an der Dornenkrone über dem Helme kenntlich, ist der Anführer in diesem Streit; die Tugenden, die seine Gefolgschaft bilden, sowie die Laster, auf die er losspringt, sind als reichgekleidete Frauen dargestellt, die auf phantastischen Tieren reitend und mit Symbolen ihrer Eigenschaften auf den Schilden oder den Helmzieraten versehen, in dichtem Gewühl die Mitte des Teppichs füllen. Links und rechts unten in der Ecke sitzt je ein Prophet mit Spruchband, oben in der Mitte ist der Erlösungstod Christi dargestellt, durch den ja erst der Triumph in dem unten sich abspielenden Kampf möglich ist. Unser dritter Teppich, Nr. 7, also der vorletzte der ganzen Folge, enthält zwei Hauptszenen, die symmetrisch zur Mitte angeordnet sind. Diese Symmetrie scheint allerdings weniger streng zu sein, als bei den beiden anderen Werken. Aber das ist nur scheinbar. Die Szene auf der linken Hälfte, Christi Himmelfahrt, reicht unten durch die Gruppe der anbetend dem gen Himmel Fahrenden nachblickenden Jünger auf die rechte Hälfte hinüber, was aber dadurch wieder ausgeglichen wird, daß die Szene rechts: der sündige Mensch, der vor dem Thron der Dreieinigkeit von der personifizierten göttlichen Gnade empfohlen wird, oben nach links über die Mitte hinausreicht. Die beiden Szenen sind in der Form eines Dreiecks aufgebaut, auf der linken Szene ist die Spitze oben, auf der rechten unten. Diese rechte untere Spitze wird von weiblichen Figuren in reicher Tracht, den Todsünden, gebildet, die zum Teil händeringend aufwärtsblicken, aber von teuflischen Wesen festgehalten und in den Höllenrachen gezerrt werden. Auch auf diesem Teppich finden sich in den beiden Ecken unten Figuren von Propheten mit Spruchbändern; diese Propheten fehlen auf dem ersten Teppich. — Stilistisch stehen alle drei Tapisserien der Kommunion des Heckenbald im Brüsseler Museum und dem verlorenen Sohn im Besitze von Nardus sehr nahe, die Destrée dem Brüsseler Maître Philippe zuschreibt. Was ihre Herkunft betrifft, so stammen sie aus der 1877 versteigerten Sammlung des Herzogs von Alba. Es bestehen mehrfache Wiederholungen von den einzelnen Werken des Zyklus; eine Wiederholung des christlichen Ritters befindet sich im Besitz der Gebrüder Goldschmidt in Frankfurt a. M.; sie war auf der Ausstellung alter Kunst in Brüssel im Jahre 1906 zu sehen. (Abbildung in dem Ausstellungswerk von Destrée.) *M. D. Henkel.*

SAMMLUNGEN

Rom. Die Venus von Kyrene im Thermenmuseum. In diesen Tagen ist im Thermenmuseum ein neues köstliches Kunstwerk aufgestellt worden. Die Venusstatue aus Kyrene, welche daselbst in der nunmehr italienischen Kyrenaika voriges Jahr im Dezember bei militärischen Erdarbeiten zwischen Gurenna und Ain Sciahat gefunden worden ist. Der Ort des Fundes ist ein großer antiker Platz bei der Quelle Apollos. Die Statue ist aus parischem Marmor, 1 m 70 cm hoch; es fehlen ihr leider Kopf und Arme. Diese waren hochgehalten, und man kann wohl annehmen, daß die Göttin damit beschäftigt war, sich die Haare zusammenzubinden. Neben der Statue ist ein Delphin mit hocherhobenem Schwanz angebracht, der dem reichen Mantel als Stütze dient. Also handelt es sich hier wahrscheinlich um eine Anadyomene und wohl um das schönste Original dieses bekannten Typus. Professor Lucio Mariani glaubt, daß bei der wunderbaren Ausführung der Statue man entweder an eine Arbeit eines hellenistischen Künstlers denken muß, der ein Originalwerk des 5. oder 4. Jahrhunderts frei nachahmte, oder an das Werk einer Lokalschule, die in einer schon ganz hellenistischen Zeit noch strenge, archaisierende Art hatte.

Fed. H.

LITERATUR

Hans Thoma, *Festkalender*. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. 3 M. 80 Pf.

In diesen ernsten und schweren Tagen will ein langgenährter, langsam und still gereifter Künstlertraum mit tröstlicher, freundlicher Kraft zu uns sprechen: Hans Thomas Festkalender in Bildern und Versen, der uns zu Meister Thomas 75. Geburtstag (2. Oktober) beschert wird.

Thoma faßt in diesem Werk den von ihm schon mehrfach behandelten Gedanken des Kalenders aufs neue zusammen. Er geht mit seinem Bilderkalender, der ein Kalendarium allerdings nicht enthält, auf den urtümlich deutschen Gedanken eines Schauwerkes für das Volk zurück. Die Wunder- und Heilsgeschichten an den Wänden romanischer Dome, die Farbenwunder der gotischen Fenster, die Holzschnitt- und Kupferstichfolgen der spätmittelalterlichen Künstler (biblia pauperum, die Dürerzeit und die Kleinmeister) sind wohl die Vorgänger dieses Bildkalenders, ohne daß irgend ein unmittelbarer Zusammenhang dieses Werkes mit der mittelalterlichen Kunst und Denkweise bestünde. Grünewalds leidenschaftliches Schauen und Gestalten, der humanistische Bildungsreichtum der Renaissance wird hier in naiver und unserer Kultur gemäßer Form wieder lebendig. Die Gotik, die mit unerschöpflicher Phantasie, mystischem Beziehungsreichtum und lebensvoller Gestaltungskraft, manchmal hart und rauh, aber immer schöpferisch und frei, ihre steinerne Schrift über Torfelder und Eingangshallen, über Fialen, Wimperge, Strebebogen, Schlußsteine und Balustraden spann und in glutvollen Glasfenstern und Altarschreinen ausstrahlte, kann zum Vergleiche dieses Gestaltens herangezogen werden.

In mehr als einer Hinsicht ist dieser Bilderkalender ein Lebenswerk. Sein Inhalt wurde geschöpft aus den Jugendeindrücken Thomas in seiner Schwarzwaldheimat, wo Mensch und Natur noch in ungebrochen innigem, durch keine Stadtkultur verbogenen Zusammenhang stehen. Er ist ferner gerichtet durch das tiefe und lautere Erleben des rein menschlichen Gehaltes im Christentum, frei von konfessionellen Begrenzungen. Er ist Gottverbundenheit als schlichte Weltfrömmigkeit. So entstand in der Spanne eines Menschenalters als ein reichgliedriger Organismus dieses Werk, aus kindlich gebliebenen Gemütskräften und voll

ausgereiften Geistes und Lebenserfahrungen, im Wesenskerne urtümlich der Natur und ihren Kräften zugehörig, in den Ausläufern über Menschliches und Irdisches ins Überweltliche, Kosmische, Ewige führend.

Das Urbild dieses »Festkalenders« zeigt diesen Gedankenwerdegang deutlich, insofern die Symbole der Monats- und Wochenbilder die Eingangswand zu dem Festraume zieren, dessen übrige Wände die Bildwerke der Heilsgeschichte im Thomamuseum zu Karlsruhe tragen. Mit gutem Bedacht hat der »Festkalender« diese Anordnung beibehalten, wenn in jenem Karlsruher Tempelraum und in der von Thoma geschriebenen Einleitung zum Bilderkalender auch das Hauptgewicht den Christusbildern zugelegt zu werden scheint.

Durch die 12 Monatstafeln tritt man in die Natur. Ihre Symbolik leitet durch die 8 Planeten-(Wochen)-bilder in das Menschenleben hinein, sofern dieses erfahrungsgemäß unter planetarischen Einflüssen steht. In den Monatsbildern werden die Jahreszeiten und ihre Erscheinungsformen veranschaulicht; so führt zum Januar einer der drei Könige das Jahr ein, im Februar wirbelt Frau Holle Schneeflocken herab, im März wird der Wintergreis von seinem luftigen Thron vertrieben u. s. f., bis im Dezember Wotan, der Wanderer, die ihm geheiligten, langen Nächte durchschreitet. In den 8 Planetentafeln sind Sonne, Mond, Mars, Venus u. s. f. in ihrem Einfluß auf die Bewohner der Erde gezeigt. Die Kraft ihrer Symbole ist deshalb umfassender, mehr der Allegorie sich nähernd.

Mit der Sichtbarmachung dieser Ideen folgt Thoma gewissermaßen dem auf Anschauung gerichteten Zug der Zeit. Aber als ein echter Dichter und Verdichter weist er auch hinter und über die Dinge. Am stärksten geschieht dies in den 11 Tafeln zum Christuszyklus. Dem Eintritt in die Erdenheimat (Geburt Christi, die Hirten und die Magier) folgt über die Brücke der Entheimatung (Ruhe auf der Flucht) die Vergeistigung des Erdendaseins durch Überwindung der Prüfungen (Lehramt Christi, Versuchung und Ölberg). Mit der Lebensüberwindung (Kreuzestod) schreiten wir zum triumphierenden Sieg über alle Erdenhaftigkeit (Auferstehung, Chaos und Kampf in der liebeleeren Hölle, paradiesische Seligkeit und Schönheit in der liebeerfüllten Geisterwelt).

Der Festkalender ist durch seine Anordnung und die künstlerisch-technisch vollendete Wiedergabe der Bilder ein besonderes Werk geworden von einer Einheitlichkeit, wie nur eine große Künstlerpersönlichkeit sie geben kann. Ebenso persönlich und eigenartig sind Thomas einleitende Worte und Begleitverse zu den Bildtafeln. Jeder Freund vertiefter und beseelter Kunst besitzt an dieser Mappe ein köstliches und erbauliches Kleinod deutscher Kunst. Man dürfte heute vergeblich einen Meister suchen, der aus rührendem Kindersinn und reiner Geistesgröße, aus lauterer Herzlichkeit und reifer Gestaltungskraft ein im besten Sinn so volkstümliches und volksgemäßes Werk schaffen könnte, wie es in diesem Festkalender geboten wird.

In einer Zeit, wo wir nicht nur um unsere äußere politische Existenz kämpfen, sondern auch die bewährten, unveräußerlichen Lebensinhalte unseres deutschen Wesens wieder schätzen lernen und gewinnen müssen, in einer Zeit, wo wir einsehen, daß wir uns nur auf uns allein verlassen dürfen, wird der Ernst, die Würde und die sich schlicht und still offenbarende Köstlichkeit dieses Fest-Bildkalenders dem ernst und sinnig gerichteten deutschen Volk aller Schichten gewiß willkommen und in ernster Zeit Trost, Erhebung und Stärkung sein. Denn heute erhalten die großen Inhalte in der Kunst wieder Gewicht und Bedeutung, und alles nur Artistische (Technik und Vortragsweise) tritt an die ihm zukommende Stelle zurück.

Die Kunst ist, nach den Worten unseres Meisters, keine Luxus- und Prunk-, sondern eine Herzenssache; sie ist nicht bloß ein Sinnenreiz, sondern eine Bereicherung unserer Seelen- und Vernunftskräfte. *J. A. Beringer.*

VERMISCHTES

Das große Gemälde **„Die Grablegung"**, das **Lovis Corinth** im Jahre 1904 seiner Vaterstadt Tapiau zum Geschenk machte, und das im dortigen Rathause hing, ist bei den Kämpfen in Ostpreußen ein Opfer der Flammen geworden. Das Triptychon mit dem Gekreuzigten im Mittelstück, das den Altar der Kirche zierte, konnte dagegen vorm Untergang bewahrt werden und ist dem Vernehmen nach unversehrt.

Der **Denkmalsfonds für Peter von Cornelius** (26000 Mark) ist durch den Oberbürgermeister im Einverständnis mit Geheimrat Dr. von Reber, dem einzigen noch lebenden Mitglied des Denkmalkomitees, an den Kriegsausschuß der Münchener Künstlerschaft zur Unterstützung bedürftiger Künstler überwiesen worden.

Aus dem **Oberelsaß** wird gemeldet, daß die in den Hochvogesen gelegene Malerhütte des Malers Rudolf Gudden bei den Kämpfen völlig zerstört worden ist. Das massiv gebaute Haus am sog. Eselsrücken beim Hohneck hat sehr starke Beschädigungen erlitten. Eine nicht geringe Anzahl Gemälde und Studien des Künstlers sind zugrunde gegangen.

Kopenhagen. Die »Stadt der schönen Türme« ist um ein Kunstwerk reicher, da ihr die große Bronzedoppelfigur des dänischen Bildhauers Siegfried Wagner, »Hornbläser«, übergeben wurde. Das eigenartige Kunstwerk ist ein Geschenk des vom Brauereibesitzer Jacobsen gestifteten Carlsbergfonds an die Stadtgemeinde. Auf einer Säule von 39 Fuß steht der 6000 Pfund schwere und 15 Fuß hohe »Hornbläser«, dessen Herstellung die stattliche Summe von 55000 Kronen kostete.

Rom. Porta Salaria. Nach langen Debatten sind die drei Bogen der Porta Salaria gefallen, weil man einer großen Verkehrsader, die zu dem neuen Stadtviertel bei Villa Albani führt, Platz schaffen mußte. Die ewige Stadt hat dadurch keinen Schaden erlitten, denn das Tor, welches 1873 Vespignani an Stelle des honorianischen erbaut hatte, war ein nüchterner, schmuckloser Bau. Der Porta Salaria entsprach, was die Orientierung betrifft, im Mauerring aus der Königszeit die Porta Collina, deren Reste 1872 zum Vorschein kamen, als man den großen Palast des Finanzministeriums fundamentierte. Die Porta Salaria war von Aurelian erbaut worden und bekam ihren Namen nach der Straße, auf welcher die großen Salzsendungen aus Rom nach dem Innern gelangten. Im Jahre 410 zogen die Goten mit Alarich durch das Tor und plünderten die Gärten des Sallust. Das Tor wurde dann von Pius II. und Alexander VII. restauriert und 1870 von den heranziehenden italienischen Truppen beschossen. *Fed. H.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 2. 9. Oktober 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

JOSEF EBERZ

Der Mangel an bestimmten Aufträgen, unter dem die Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu leiden hatten, und der — wenn auch in verringertem Maße — leider auch für unsere Generation noch typisch ist, trug nicht zum wenigsten die Schuld an der Verkümmerung so mancher Begabung. Die Nachforschung nach den Gründen weist bis tief in das 19. Jahrhundert zurück und zeigt, daß die in seinem Laufe ausgebildeten Kunstanschauungen weit mehr für jene bedauerliche Erscheinung verantwortlich zu machen sind als die außerordentliche Steigerung des Angebots an Bildern. — Das Tafelgemälde war mit der völligen Lostrennung der Kunst vom Zunft- und Handwerkbetrieb zur ausschließlichen Geltung gelangt. Die »Freiheit« des Künstlers war die Losung des Tages. Sie sollte sich darin offenbaren, daß der Maler von nun ab keinerlei Einwirkung von außen mehr zu dulden brauchte. Auch die Wahl des darzustellenden Gegenstandes ward so sein eifersüchtig gehütetes Vorrecht. Nicht in der künstlerisch gelösten Wiedergabe eines von einem anderen gewünschten Stoffes: Schon im Aufsuchen, wenn möglich im Erfinden eines Stoffes glaubte er seine Originalität, seine Phantasie und sein Künstlertum dartun zu müssen. Die Neuheit des Vorwurfs aber war dem betrachtenden — und kaufenden! — Publikum viel leichter verständlich als die Neuheit der künstlerischen Lösung. So entwickelte sich eine Überschätzung des Stofflichen, und der Maler mußte einen guten Teil seiner besten Kraft an eine Aufgabe verschwenden, die im Grunde genommen gar keine malerisch-künstlerische war. Die volle Freiheit des Künstlers, wie sie das 19. Jahrhundert verstand, war jedoch überhaupt nur für den Tafelmaler erreichbar. Auch der durch die Verfeinerung der Photographie (einer vermeintlichen Rivalin für die Malerei) verstärkte Hang, in einer möglichst getreuen Nachbildung der Natur das eigentlich Wertvolle an einem Kunstwerk zu erblicken, lenkte Schaffende und Genießende von dem Interesse an Werken ab, die in Verbindung mit Architektur stehend von deren Geiste durchdrungen sein müssen. Endlich gab es wohl kaum eine Periode innerhalb der künstlerischen Entwicklung, die so wenig architektonisch empfand wie jene, der wir eben erst entwachsen.

Alle diese und noch andere Ursachen, die aufzuzählen hier zu weit führen würde, wirkten zusammen, um das angliedernde Gemälde zurückzudrängen und um festumgrenzte Aufträge zu einer Seltenheit zu machen.

Unsere Zeit ist architektonischer veranlagt. Bedeutende Persönlichkeiten unter den Baumeistern haben mit zäher Energie einen neuen Stil erobert, der, den veränderten Baustoffen und der veränderten Konstruktionsweise Rechnung tragend, als Ausdruck unseres modernen Empfindens gelten darf. Das Gefühl für Rhythmus, für Klarheit und Ordnung der Formverhältnisse ist erstarkt. Auch bei den Malern und Plastikern, die einzusehen beginnen, daß jene absolute Freiheit zugleich eine bedenkliche Einschränkung ihrer Schaffensmöglichkeiten bedeutete. Wieviel Förderung ein Künstler aus einem größeren Auftrag mit seinen unmittelbaren Folgen — Ersatz der hemmenden Sorge, ob der Aufwand an Kraft, Zeit und Geld nicht vergeblich gemacht ward, durch die fruchtbare, ob die Leistung berechtigten Erwartungen genügen und neue Freunde werben wird, Stellung einer klarumrissenen Aufgabe, die keine willkürlichen Verlegenheitslösungen duldet usw. — ziehen kann, mag man aus der Entwicklung des jungen Stuttgarter Malers ersehen, dem diese Zeilen gewidmet sind.

Josef Eberz ist im Jahre 1880 zu Limburg an der Lahn geboren. Seine Jugend verlebte er in Frankfurt a. M., wo er auch das Gymnasium besuchte. Beim Abiturium bereits entschied er sich für den Beruf eines Malers. Zwei Studienjahren in München unter Habermann und Stuck folgten zwei weitere in Düsseldorf. 1907 zog Eberz nach Stuttgart, wo er zuerst Schüler Landenbergers, dann Hölzels war. Seit dem vorigen Jahre lebt er in der gleichen Stadt als selbständiger Künstler. Größere Studienreisen — nach Italien oder nach Paris — hat er nicht unternommen.

Am meisten verdankt Eberz unter seinen Lehrern zweifellos Adolf Hölzel, dessen Methode, die gesetzmäßige Wirkung der künstlerischen Mittel zu ergründen und im Kunstwerk zur Geltung zu bringen, einer Richtung seiner eigenen natürlichen Veranlagung entspricht. Die Bildung eines persönlichen Stils konnte bei Eberz erst einsetzen, nachdem er die Absichten seines Lehrers voll verstanden hatte. Hieraus erklärt sich auch der zuerst langsame, fast unmerkliche, dann plötzliche und sprunghafte Fortschritt in der Entwicklung des jungen Malers.

Bis zum Sommer 1912, der einen Schülerausflug der Stuttgarter Akademie unter der Führung Hölzels nach Montjoie in der Eifel brachte, zeugten die größeren und kleineren Gemälde, die Eberz mit ernstem Fleiß malte, kaum von einer den Durchschnitt wesentlich überragenden Begabung. Sie erzählen nur von eifrigem Studium nach der Natur, von mühevollen Versuchen, zu einer künstlerischen Lösung des Bildproblems zu gelangen, von steter Beschäftigung mit den Theorien Hölzels und von der Aneignung einer soliden technischen Mache. — Dann setzte eine jähe Wandlung ein. Zunächst traten die rein formalistischen Experimente in den Vordergrund; aber wenn sich auch in den figürlichen und landschaftlichen

Kompositionen das geometrisch-konstruktive Schema meist allzudeutlich spiegelte, so hatten diese doch bereits starke rhythmische Reize im Liniengefüge und in der Zusammenstimmung tiefer, gesättigter Farben.

Das Ganz-Persönliche, die Kraft des Ausdrucks entwickelten sich bei Eberz erst, nachdem ihm sein erster bedeutender Auftrag geworden war: Für die Seminarkirche in Ehingen ein 4 zu 6 m messendes Gemälde, »Die Wunder des Herzen Jesu«, zu fertigen. Was Eberz bisher geleistet hatte, konnte nur als Vorarbeit für die große und schwierige Aufgabe gelten. Ein Bild wie dieses, zur Ausfüllung eines festumgrenzten Platzes berufen und nicht weniger durch seine Maße zur Eingliederung in einen architektonischen Organismus bestimmt, bedurfte in weit höherem Grade als die nach freiem Ermessen komponierten Tafelbilder eines einheitlich durchgeführten Massenrhythmus, einer auf dem Prinzip des Gleichgewichts gegründeten Geschlossenheit. Es verlangte aber auch Gestaltung des Seelischen. Und der junge Künstler, dessen Stärke vordem weit weniger im Ausdruck als in der Lösung rein formaler Probleme gelegen hatte, wußte unter dem Zwange einer genau gestellten Aufgabe mit einem Mal auch diesen neuen Forderungen zu genügen. Nicht nur das Gemälde selbst, auch alle Studien, die seiner Ausführung vorangehen mußten, und alle selbständigen Gemälde, die aus Anlaß solcher Studien entstanden, haben etwas Innerliches und zeugen von echter, zu Mystik neigender Religiosität. Daß Eberz bei diesem Bilde wie bei dem 14 Gemälde umfassenden Passionzyklus für die Marienkirche in Kaiserslautern, der eine eigenartige, sehr interessante Leistung zu werden verspricht, auch daraus Vorteile zog, daß er als Katholik mit den Legenden und Lehren der römischen Kirche nicht nur äußerlich vertraut ist, mag mit zur Erklärung dienen.

Übrigens erschöpft sich die Begabung des jungen Stuttgarters durchaus nicht in der Darstellung religiöser Stoffe. Seine Landschaften haben, wenn nicht, was früher häufig geschah, das Formalistische sich zu sehr vordrängt und den Eindruck des Allzu-Gewollten hervorruft, eine schöne Ruhe der Bildwirkung, die eben daher rührt, daß irgend eine Naturimpression nur die Anregung zu selbständig-rhythmischem Aufbau bot. Als Beispiel möge die (auf der letztjährigen Ausstellung in Essen preisgekrönte) Landschaft mit der Brücke dienen, die ein Motiv aus Montjoie zu einem Phantasieerlebnis umdeutet. Eberz' ausgesprochener Sinn für die Farbe kommt bei den Landschaften als stimmungbildendes Element besonders zur Geltung.

Die Zeichnungen zielen, gleichgültig ob sie freie, von der Form zum Gegenstand gelangende Erfindungen, oder ob sie in der Natur gesehene Dinge wiedergeben, mit stark ornamentaler Schwarz-Weiß-Wirkung alle auf das Bildmäßige hin.

In der letzten Zeit ist Eberz zu Kompositionen fortgeschritten, die noch losgelöster von geometrischen Tendenzen sind. In Farbflecken, die er an Moorwänden und Kiesgruben des Dachauer Mooses beobachtet, sieht er phantastische Gestalten oder Gruppen, Vorgänge religiösen oder weltlichen Lebens hinein. Diesen Arbeiten, die meist als Skizzen in Aquarell ausgeführt sind, eignet ein unmittelbarer und hoher Reiz.

Noch bleibt ein Wort über das technische Vorgehen zu sagen, in dem Eberz zu durchaus originalen Lösungen gelangt ist. Der Hauptwert dieser technischen Errungenschaften liegt darin, daß sie nicht um ihrer selbst willen gemacht wurden, sondern um eine der besonderen Begabung gemäße Art und Weise der Darstellung zu erzeugen, daß sie also einem inneren Bedürfnis ihr Dasein danken. Bei umfangreichen Gemälden wie bei jenen für die Kirche von Ehingen oder wie bei dem Passionzyklus für Kaiserslautern, der dank den bei dem früheren Werk gemachten Erfahrungen eine noch höhere Leistung zu werden verspricht — bei großen Gemälden verwendet der Künstler matte Mussinifarben, die keinerlei Ölglanz aufweisen und so den Tönen der Freskofarben sehr nahe kommen. Eine ganz eigenartige Behandlung aber gibt er dem Aquarell. Er weiß durch wechselnden Auftrag unverdünnter und fein abgestufter Farben eine Leuchtkraft und eine Intensität des Farbeneindrucks zu erzielen, die jene der Ölmalerei erreicht, und eine Immaterialität, die sich der Ölmalerei versagt.

HANS HILDEBRANDT.

GEFÄHRDETE KUNSTWERKE

II.[1])

Von der schweren Gefahr, die in dem Kriege jetzt vielen unersetzlichen Kunstwerken droht, war kürzlich hier die Rede. Die Tageszeitungen sind erfüllt von Berichten über die angebliche Zerstörung der Kathedrale von Reims, die glücklicherweise nicht mehr als eine ernstliche, aber wieder gut zu machende Beschädigung zu sein scheint. Eifrig wird das Für und Wider der Schuldfrage erörtert. Langsam findet nun die Auffassung, die hier von vornherein vertreten wurde, auch im Auslande hie und da endlich Anerkennung, daß nämlich diejenigen allein die schwere Verantwortung tragen, die das kostbare Baudenkmal in den Bereich der kriegerischen Operationen einbezogen. Mit Recht erinnert die Vossische Zeitung an die analogen Erörterungen, die im Jahre 1870 um die Beschießung von Paris geführt wurden. Damals wandten sich Akademie und Universität von Dublin in einem Schreiben an die deutschen Hochschulen, um sie aufzufordern, sich an einem Protest gegen die Konsequenzen dieser Belagerung zu beteiligen. Darauf erwiderte Richard Dove im Namen der Universität Göttingen, die befürchteten Gefahren für Kunst und Wissenschaft seien nicht Folgen der deutschen Belagerung, sondern »der Befestigung von Paris, für die sich der Ehrgeiz unserer ruhelosen Nachbarn durch den gefeiertsten historischen Romanschreiber Frankreichs, durch Thiers, gewinnen ließ, damit dies Land in Zukunft vor den Folgen des etwaigen Mißglückens seiner periodisch wiederkehrenden Angriffe auf den Frieden Europas bewahrt bleibe. Damals, als Frankreich die Stätte, die so viele Schätze

1) Vergl. auch Nr. 1 vom 2. Oktober d. J.

der Bildung — ein »Besitztum der ganzen Menschheit«, wie Sie bemerken — umschließt, in die größte Festung der Erde umzuwandeln beschloß, wäre es vielleicht angezeigt gewesen, wenn die gelehrten Körperschaften Englands sich an die Spitze eines Protestes der gelehrten Welt gegen dies kulturfeindliche Unternehmen gestellt hätten. Es ist indessen so wenig damals von einem Proteste der Wissenschaft zugunsten von Paris etwas zu hören gewesen, wie sich die Stimme der »Royal Irish Academy« erhoben hat, als Rom, das doch nicht minder wertvolle, unersetzliche Schätze der gelehrten Bildung und Kunst in sich schließt als Paris, 1849 von den Franzosen unter Oudinot . . . mit Waffengewalt genommen wurde. Ja, selbst als die eigenen Truppen Ihrer Großbritannischen Majestät die Aufständischen . . . in Delhi belagerten, hat sich in England kein Protest vernehmen lassen, um die an Monumenten alter Kultur reiche Stadt vor dem englischen Belagerungsgeschütz zu bewahren . . .«

Daß dagegen von deutscher Seite alles geschieht, um den bedeutendsten Kunstwerken jeden möglichen Schutz angedeihen zu lassen, geht aus vielen Veröffentlichungen hervor. Wir geben hier nur eine offizielle Meldung von deutscher Seite wieder, die sich mit der Schonung der Kunstdenkmäler in Antwerpen und Mecheln beschäftigt.

»Bei dem Kampfe um Mecheln hatte die schwere Artillerie des deutschen Heeres den ausdrücklichen Befehl erhalten, nicht auf die Stadt zu schießen, damit die Kathedrale geschont werde. Die Belgier selbst aber warfen aus dem Fort Waelhem, nördlich von Mecheln, schwere Granaten in die von den deutschen Truppen besetzte Stadt.

Das Kommando der Antwerpen belagernden deutschen Truppen hat behufs Verständigung der belgischen Regierung dem amerikanischen und dem spanischen Gesandten in Brüssel folgendes mitgeteilt: Soweit die belgischen Militärbehörden sich verpflichten, Kunstdenkmäler, insbesondere Kirchtürme, nicht für militärische Zwecke nutzbar zu machen, sind die deutschen Belagerungstruppen bereit, diese Bauten bei einer Beschießung tunlichst, d. h. insofern es bei der ungeheuren Sprengwirkung der modernen Geschosse möglich ist, zu schonen.«

Kurz nach der Besetzung von Mecheln folgte sodann eine neue Mitteilung des offiziellen Telegraphenbundes, die folgenden Wortlaut hat:

»Bei einer Besichtigung von Mecheln, die heute sofort nach der deutschen Besetzung von mehreren Herren unter Führung des mit dem Schutze der Kunstdenkmäler beauftragten Geheimrats v. Falke vorgenommen wurde, konnte festgestellt werden, daß die hervorragenden Baudenkmäler der Stadt keinen erheblichen Schaden erlitten haben. Nur an wenigen Stellen sind einige Häuser ohne künstlerische Bedeutung durch Artilleriefeuer zerstört worden. Das schöne Haus des Großen Rats mit dem anstoßenden Museum und die Giebelhäuser am Großen Platz haben nicht gelitten. Die hoch emporragende Kathedrale ist mehrfach von Artilleriegeschossen getroffen worden. Zwar hatten die deutschen Truppen strikte Befehle erhalten, die Kathedrale zu schonen, doch haben nach Besetzung der Stadt durch deutsche Truppen heute belgische Schrapnells und Granaten die Kirche im Augenblicke der Besichtigung durch die Herren der Zivilverwaltung wiederholt beschädigt. Die Bauschäden können ohne große Schwierigkeit wieder ausgebessert werden. Die ausnahmslos modernen Glasgemälde sind, wie alle Fenster der Stadt, durch den Luftdruck zersplittert. Die anderen Kirchen von Mecheln sind unversehrt geblieben. Alle wertvollen Bilder wurden, soweit es sich nachweisen läßt, vor Besetzung der Stadt entfernt. Die schönen alten Häuser am Kanal blieben unbeschädigt. Der deutsche Stadtkommandant hat strengen Schutz aller Kunstdenkmäler angeordnet.«

In ausländischen Berichten, die einer früheren Beschießung der Stadt Mecheln folgten, hieß es, das herrliche Altargemälde des Rubens sei ein Raub der Flammen geworden. Die Nachricht fand bisher glücklicherweise keine Bestätigung. Und man wird sich in diesem wie in den meisten anderen Fällen bis nach dem Kriege gedulden müssen, um das endgültige Konto der Verluste aufzustellen.

Merkwürdig ist, daß im Gegensatz zu der allgemeinen Erregung über jeden Verlust von Kunstgütern im feindlichen Auslande eine Mitteilung so wenig Beachtung fand, die aus St. Petersburg kam, und der zufolge die Sammlung des Grafen Pourtalès, eine der letzten alten Sammlungen im Berliner Privatbesitz, die im Gebäude der deutschen Botschaft untergebracht war, mit diesem zerstört worden sei, als in den ersten Tagen nach der Kriegserklärung der Pöbel das schöne Gebäude, das kürzlich erst von Peter Behrens vollendet worden war, stürmte. Die Sammlung, die der alte Graf Wilhelm Pourtalès zusammengebracht hatte, war berühmt durch ihre herrlichen Renaissancebronzen, durch die gewählten alten chinesischen und europäischen Porzellane, wie durch italienische Gemälde. Dazu war der Neubau ausgestattet mit Bildern von Lenbach, Böcklin, Liebermann und anderen deutschen Meistern.

Eine andere Nachricht, die ebensowenig Beachtung fand, kam aus Lemberg. Es wird berichtet, die Russen hätten aus der Bibliothek des Fürsten Ossolinski die kunsthistorischen Schätze und Buchraritäten nach Petersburg übergeführt.

Das kann eine Maßregel sein, die zum Schutze der Kunstwerke angeordnet wurde. Aber es geht aus der kurzen Notiz nicht hervor, ob wirklich die Russen hier ebenso uneigennützig dachten wie die Deutschen in einem anderen Falle, als ein deutscher Offizier aus einem brennenden Bethaus in Eppeyhem bei Mecheln zwei größere Altargemälde altvlämischer Meister rettete, die er dem Verwaltungschef beim Generalgouvernement überwies, der sie seinerseits der Verwaltung der belgischen Museen zur Verfügung stellte.

Denn neben dem Verlust durch Zerstörung droht den Kunstwerken in den vom Kriege unmittelbar betroffenen Gebieten der andere durch Verschleppung. Man weiß, wieviel von den Kunstschätzen der alten

Sakristeischränke bei der Trennung von Staat und Kirche in Frankreich unwiederbringlich verloren ging. Solche Veruntreuungen sind in viel höherem Maße auch jetzt zu befürchten. Belgien besitzt nicht wie Deutschland Inventare seiner Kunstdenkmäler, mit deren Hilfe ein wirksamer Schutz durchzuführen wäre. Aus einer Berliner Tageszeitung entnehmen wir die Notiz, schon bei Beginn des Krieges sei erwiesenermaßen ein bei Florenz wohnender englischer Kunsthändler, der insbesondere die Museen Amerikas versorgt, auf seine Besitzung nach England abgereist und habe seinen Agenten in Florenz zurückgelassen; der Plan der beiden war: der in England sitzende Kunsthändler fing alles, was aus Belgien herausgeschafft wurde, ab, der Agent behielt Südfrankreich im Auge.

Man errät unschwer den Namen des Herrn, auf den diese Nachricht sich bezieht. Ob aber er oder irgend ein anderer: jedenfalls droht von dieser Seite den belgischen wie den französischen Kunstschätzen eine andere Gefahr, die — zunächst in Belgien — abzuwenden eine Hauptaufgabe der dorthin entsandten deutschen Spezialkommission sein wird.

NEKROLOGE

Gleich einer der ersten Verluste, der die Kunstwissenschaft in diesem Kriege trifft, ist ein besonders schwerer. Erst 26 Jahre alt, fiel **Max Loßnitzer** in der Nacht des 9. September bei Chalons, nachdem er bereits für das Eiserne Kreuz eingegeben war. Alle Hoffnungen, die sein junges Leben in reichem Maße erweckt hatte, wurden dadurch zunichte. Schien er doch dazu berufen, der Erforschung der älteren deutschen Kunst noch die wesentlichsten Dienste leisten zu können. Wie das Dresdner Kupferstichkabinett, dem er seit zwei Jahren als Direktorialassistent angehörte, so beklagt die Gesamtheit der Fachgenossen diesen Verlust aufs Schmerzlichste. Mit ihm ist zugleich eine Persönlichkeit von gewinnendem Wesen und unermüdlichem Eifer dahingegangen.

Geboren wurde Loßnitzer am 8. November 1887 in Riesa. Nachdem er die Gymnasien in Gotha und Koburg besucht, widmete er sich von 1906 bis 1912 dem Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten von Bonn, Straßburg, Berlin, Wien und Halle, wo er bei Clemen, Dehio, Wölfflin, Dvořak, Strzygowski und Goldschmidt hörte. Daneben half er in erfolgreichster Weise seinem Vater, dem Vorstand der Herzoglichen Kunst- und Altertümersammlung auf der Veste Koburg, bei der Neuordnung dieser reichhaltigen Sammlungen, namentlich der Bibliothek, der Kupferstich- und Zeichnungensammlung sowie der Waffensammlung. Hier, wo er den Grund zu seinem vielseitigen Wissen legte, war es ihm beschieden, bereits mehrfache bedeutungsvolle Entdeckungen zu machen, wie ihn überhaupt ein scharfer Blick für künstlerische Eigenart auszeichnete.

Als Frucht dieser Arbeiten veröffentlichte er 1910 in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst seinen Aufsatz über Zwei Inkunabeln der Radierung und 1912 einen über den Herzog Franz von Sachsen-Koburg-Saalfeld als Förderer der schönen Künste (desgleichen in den Heimatblättern, Gotha 1910). 1912 trat er mit seiner Halleschen Doktordissertation über die Frühwerke des Veit Stoß hervor, der im gleichen Jahre das große Werk über diesen Künstler (Leipzig, Zeitler) folgte, welches allgemeinste Beachtung fand.

Damit hatte er sich mit einem Schlage seinen Platz als einer der gründlichsten Kenner der deutschen Plastik um 1500 erobert. Am 1. Juli 1912 trat er als Direktorialassistent beim Dresdner Kupferstichkabinett ein, an dem Ort, wo sein Großonkel August Loßnitzer einst langjähriger Direktor des Münzkabinetts gewesen war. Hier veröffentlichte er 1913 in mustergültiger Weise die graphischen Arbeiten des bayrischen Bildhauers Hans Leinberger, die bisher nur für Werke eines seinem Namen nach nicht bekannten Monogrammisten H L gegolten hatten (24 Kupferstiche und 6 Holzschnitte, als 18. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft in Berlin); eine Vorstudie dazu hatte sein Aufsatz über den gleichen Künstler in den Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen 1912 gebildet. An letzterer Stelle veröffentlichte er 1913 auch eine Studie über die frühen Bildnisse Kurfürst Friedrichs des Weisen. Für das Monumentalwerk über die Veste Koburg sollte er die Gemälde, Skulpturen und die Graphik behandeln; der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft hatte ihn für die Bearbeitung der fränkischen Plastik der gotischen Periode in Aussicht genommen.

All diese Pläne für eine reiche Tätigkeit sind durch den Tod fürs Vaterland jäh durchschnitten worden. Opfer dieser Art sind die schwersten, die der Kampf um Deutschlands Erhaltung fordert. *W. v. S.*

Mit dem Geh. Kommerzienrat **Hugo Reisinger** verliert nicht nur das Deutschtum in Amerika einen seiner hervorragendsten und tätigsten Vertreter, sondern auch die deutsche Kunst in Amerika einen ihrer besten Förderer. Er beschenkte das New Yorker Metropolitan Museum of Art, das Germanistische Museum der Harvard-Universität, das deutsche Haus der Columbia und andere Stätten mit deutschen Gemälden, und veranstaltete auch die große Leihausstellung in amerikanischem Privatbesitz befindlicher Gemälde im Metropolitan-Museum. Daran schloß er jene Sonderausstelllung amerikanischer Kunstwerke in Berlin, die wesentlich zur Förderung des Austauschgedankens zwischen Deutschland und Amerika beitrug. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete er dem Germanistischen Museum an der Harvard-Universität, dessen Vizepräsident er war. Er bestimmte seinen Schwiegervater, den Milliardär Adolphus Busch, Millionen zu bewilligen, um diesem Eckstein deutscher Kultur in Amerika ein würdiges Heim zu verschaffen. Persönlich hatte er die größte Sammlung deutscher Gemälde in ganz Amerika.

Auf dem Kriegsschauplatz im Osten ist, wie wir bereits in der vorigen Nr. berichteten, Regierungsbaumeister **Hermann Schäfer,** Hilfsarbeiter im preußischen Ministerium der öffentlichen Arbeiten, gefallen. Der Sohn von Karl Schäfer hatte als Architekt und Baubeamter bereits die schönsten Leistungen zu verzeichnen, seine erste große selbständige Arbeit war der umfangreiche Neubau der evang. Städt. Pfarrkirche in Neustettin, den er von 1904 bis 1907 ausführte. Es folgte eine Leistung, die besonders kunstwissenschaftliche neben künstlerischen Fähigkeiten voraussetzte, die Wiederherstellung des herrlichen gotischen Domes in Altenberg bei Köln, gleichfalls die Arbeit dreier Jahre. Auf Grund dieser beiden Leistungen wurde Schäfer ins Berliner Ministerium berufen, wo er Geheimrat Hoßfeld als Mitarbeiter zur Seite stand. Als der Krieg ausbrach, trat er freiwillig ins Heer ein.

Adolf Echtler, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in München, ist im Alter von 71 Jahren gestorben; er war ein Sohn des Porträtmalers Eduard Echtler und am 5. Januar 1843 in Danzig geboren. Er studierte in Venedig, Wien und München (bei Wilhelm

v. Diez). Seine meist in lebhaften Farben gemalten Genrebilder sind seit 1869 auf allen bedeutenden Ausstellungen erschienen und durch zahlreiche Reproduktionen bekannt geworden. Die Motive holte er sich meist aus Venedig und aus der Bretagne. Größere Werke von ihm besitzt u. a. die Neue Pinakothek, die Dresdner Galerie und das Leipziger Museum, letzteres eines seiner bekanntesten Bilder »Verlassen«, reproduziert in den »Meister der Farbe« Jahrg. 1911.

Gefallene Architekten. Auf dem Felde der Ehre sind weiterhin folgende Architekten gefallen. In Preußen: Stadtbaurat Heinrich Schürmann aus Stettin; Regierungsbaumeister Rudolf Balhorn, Vorsteher des Hochbauamtes in Glatz; Regierungsbaumeister im Baupolizeiamt des Kreises Niederbarnim Felix Schmidt aus Berlin; Regierungsbaumeister Hosemann, Lektor für landwirtschaftliche Baukunde an der Universität in Königsberg; Alexander Quantz aus Celle; Martin Kröcher aus Treptow a. d. Rega und Rudolf Kleybolte, bisher in Breslau; Dr.-Ing. Georg Strach, Leiter der Stadterweiterungsabteilung in Königsberg i. Pr.; Regierungsbaumeister Albert Dender, Heinrich Wemhöner. In Bayern: Regierungsbaumeister Siegmund von Hartlieb gen. Walsporn in Burg i. D.; Bauamtmann Johann Hühnlein, Vorstand des Straßen- und Fluß-Bauamtes Kronach, Regierungsbauassessor Fritz von Oelhaven in München. In Sachsen: Regierungsbaumeister Hans Kolb aus Dresden. In Württemberg: Gotthold Karft, Hermann Moosbrugger aus Heilbronn; Robert Herrmann, Assistent an der Technischen Hochschule in Stuttgart; Ernst Schneider; Baumeister Ludwig Storz aus Schramberg. In Baden: Prof. an der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe Max Philipp. In Hessen: Großherzogl. Reg.-Baumeister Adolf Gnauth, bisher in Köln-Mülheim; Privatdozent an der Tech. Hochschule in Darmstadt Dr.-Ing. Ernst Preuß. In Braunschweig: Herzogl. Reg.-Baumeister Friedr. Peters aus Wolfenbüttel.

PERSONALIEN

Hans Thoma vollendete am 2. Oktober sein 75. Lebensjahr. So ist er heute auch an Jahren der Nestor der deutschen Künstlerschaft. Es wäre unnütz, an dieser Stelle neue Worte zu seinem Ruhme zu finden, mehr noch, seine künstlerische Stellung zu umschreiben. Denn Thomas Name ist allen kunstliebenden Kreisen Deutschlands ein fester Begriff geworden, seine Kunst ein dauernder Besitz des deutschen Volkes. — Thoma wurde vom badischen Großherzog zum wirklichen Geheimen Rat mit dem Prädikate Exzellenz ernannt.

Professor Artur Kampf vollendete am 28. September sein 50. Lebensjahr. Kampf hat sich im Berliner Kunstleben eine führende Stellung geschaffen. Er ist Vorsteher des Meisterateliers für Geschichtsmalerei und Senator der Berliner Akademie der Künste. Als Vorsitzender des Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler wirkt er auf sozialem Gebiete ebenso für seinen Stand, wie er als Leiter mancher Ausstellungen sich trefflich bewährt hat. Mit Dankbarkeit gedenkt man der Zeit seiner Präsidentschaft der Akademie, die eine Blüte bedeutete im Gegensatz zu der Untätigkeit, in der nach seinem Scheiden aus dem Amte diese Körperschaft wieder zurücksank. Berlin sah damals in den ausgezeichneten Räumen am Pariser Platz eine stattliche Reihe bedeutsamer Ausstellungen, die die wichtigsten Ereignisse im hauptstädtischen Kunstleben darstellten. So ist es die Hoffnung vieler, daß bei den nächsten Wahlen Artur Kampf in seine Stellung als Akademiepräsident zurückkehren möge. Nach dem Kriege wird dort mehr noch als zuvor ein Mann von starker Initiative vonnöten sein. Und gerade als Vermittler wird Kampf auch seiner künstlerischen Überzeugung nach dort am Platze sein, wenn es gilt, das Kaiserwort auch für die bildende Kunst wahr zu machen und diese aus der Zersplitterung in Parteien zu einer neuen Einheit zu führen.

KRIEG UND KUNST

Mehrere holländische Kunstfreunde haben sich kürzlich mit Wissen der niederländischen Regierung an den Generalgouverneur in Belgien, Freiherrn v. d. Goltz, gewendet und um die Erlaubnis gebeten, eine **»Kunstambulanz«** zur Bergung der in Löwen und an anderen belgischen Orten noch vorhandenen Gemälde und anderen Kunstschätzen entsenden zu dürfen. Die Kosten des Unternehmens, das sich unter die deutsche Oberaufsicht stellen wolle, würden einige Kunstfreunde tragen. Den Herren ist darauf von der deutschen Zivilverwaltung aus Brüssel folgendes Schreiben zugegangen: Brüssel, 16. September 1914. Auf das gefällige Schreiben vom 10. d. betreffend den Schutz und die Rettung bedrohter Bauwerke und Kunstdenkmäler habe ich die Ehre, unter dem Ausdruck tiefgefühlten Dankes für Ihr hochzuschätzendes Interesse, ergebenst zu antworten, daß die gewünschten Maßregeln bereits durch die kaiserliche Verwaltung ergriffen sind. Deutsche Sachverständige werden ganz im Geiste Ihrer dankenswerten Anregungen unter Beistand der belgischen Fachleute, die ich um ihre Mitwirkung ersucht habe, alle nötigen Vorkehrungen zum Schutz der bedrohten Kunstwerke zu treffen suchen. Unter wiederholtem Ausdruck meines aufrichtigsten Dankes sehr ergebenst Dr. v. Sandt.

Ein holländischer Architekt für die deutschen »Hunnen«. Gegen Kiplings Aufruf an England: »Erhebe dich und mache dich auf zum Kriege, der Hunne ist an der Pforte« richtet jetzt der hervorragende holländische Architekt **Eduard Cuypers,** der Sohn des Erbauers des Amsterdamer Reichsmuseums, einen nachdrücklichen Protest. Er sagt: »Ich habe, wie es mein Beruf mit sich brachte, die meisten Länder von Europa besucht. In Deutschland habe ich 30 Jahre lang das Streben und Schaffen des deutschen Volkes beobachtet. Ich habe das Glück gehabt, die persönliche Bekanntschaft der bedeutendsten deutschen Architekten zu machen, die mir wiederholt ihre Verehrung und Bewunderung der flämischen und holländischen Kunst ausdrückten, die nicht müde wurden, durch Wort und Schrift ihren Schülern Liebe und Achtung vor den Schönheiten einzuflößen, welche Belgien und Holland auf jedem Gebiete der Kunst der Welt geschenkt haben. Und wenn wir ferner wissen, daß in beinahe jedem kleinen Platz in Deutschland die Vereinigung »Heimatschutz« ängstlich über die Erhaltung des kleinsten altertümlichen Gebäudes wacht, also das Volk zur Würdigung der alten Kunst erzieht, wer glaubt dann noch, daß die Verwüstung von Löwen absichtlichem Vernichtungstrieb zugeschrieben werden kann? Ich möchte deshalb den wohlgemeinten Rat geben, mit dem Urteil solange zurückzuhalten, bis die offizielle Untersuchung uns einen richtigen Überblick über den wahren Sachverhalt gibt.«

AUSSTELLUNGEN

Böcklin-Ausstellung in der **Nationalgalerie in Berlin.** Die beiden Böcklin-Säle im Erdgeschoß sind durch drei wertvolle Leihgaben von privater Seite bereichert worden. Eines der Bilder, »Altrömisches Maifest« getauft, wurde schon vor Monaten hergeliehen und neuerdings kamen zwei andere hinzu: ein seit 1909 bekannter Entwurf zur großen Pietà der Galerie und das lebensgroße Bildnis der Weimarer Tragödin Fanny Janauschek, die als

Donna Isabella in Schillers Don Carlos dargestellt ist. Die Ausstellung des letzteren Werkes ist von besonderem Interesse, weil das Bild zu den Frühwerken gehört und noch nichts von der späteren Farbigkeit Böcklinscher Koloristik zeigt. Ein neutraler Gesamtton herrscht vor, aus dem aber die einzelnen breit angelegten, obschon gebrochenen Farbwerte warm hervorleuchten. Es ist »unfertig«. Betrachtet man die Hände, so findet man sie vielleicht nicht ausgeführt. Aber wieviel Ausdruck spricht nicht aus ihrer Haltung! Etwas Schwebendes, fast Gekränktes liegt in den Augen — wie in dem unbestimmten Tasten der Hände —, aber die feste Form des Mundes, wie die Haltung und leichte Wendung des Körpers verraten frauenhaften Stolz. Das Gewand, ein tiefes Schwarzblau, oben in ein wärmeres Schwarzgrün der Spitzen übergehend, trägt den Hauptton des Bildes und steht in feinem Kontrast zu dem lichten Inkarnat. Der schwarze Schleier, der die Arme deckt, führt dieses Spiel weiter. Das bleiche Gold um das Gelenk der linken Hand und das blasse Rot der Kamelienblüten links der Säule sind die einzig lebhafteren Farben in den gedämpften großen Flächen. Während des für ihn an Ehren reichen, aber Böcklin nicht selbst befriedigenden Aufenthaltes in Weimar 1860/62 wurde das Bild gemalt, gleichzeitig mit jenem Porträt, das die Galerie in der Sammlung Koenig aus dieser Zeit besitzt: dem Bildnis des Kammersängers Wallenreiter. Beide Dargestellten, die die Bilder als Geschenk erhielten, gehörten damals zu den wenigen Freunden Böcklins in Weimar. Welche Wendung indes die Kunst Böcklins durch seine Flucht nach Italien nahm, ist erstaunlich zu sehen: vielleicht das kostbarste Bild der Sammlung, das Porträt der Frau Böcklin (»in Weihrauch und Wachs«), entstand fast unmittelbar nach dem Weimarer Bild. Die kleine in der Kostbarkeit ihrer emaillegleichen Technik wertvolle Farbskizze zur »Pietà« erhält ihr besonderes Interesse bei einem Vergleich mit dem gleichnamigen Bilde. Die Absicht des Künstlers wird deutlicher erkennbar, man vermag ihn gleichsam bei der Arbeit zu belauschen. Hier gab im Gegensatz zu den meisten anderen klassisch gewordenen Bildern Böcklins ein musikalisches die Grundkonzeption: »Der Kampf des Zwielichtes«: die Unentschiedenheit zwischen Schmerz und Trost. Ein tiefes, erstorbenes Violett, darüber ein Licht, kein leuchtendes, nur ein lange nachglühendes Rot, von dem man nicht weiß, ob es kommt, oder ob es vergeht; hier bei der Pietà: die Verzweiflung, fast Wollust tiefsten Schmerzes und hoffnungslosen Kampfes, denen Trost und Stillung erst durch die Erschöpfung und die Ruhe des Todes wird. Ein Gang durch die abendlichen Straßen bei Santa Maria Maggiore in Rom mit Rudolf Schick, das Spiel der letzten Tageslichter oben an den Häusern über den dunklen Straßen vor dem Hereinbrechen der Nacht, der matte Schein der schon erleuchteten Fenster riefen ihm die Klänge von Allegris »Miserere« in die Erinnerung und gaben ihm den Anlaß zu dem Bilde. Die ersten Entwürfe stellten den Vorgang im Innern einer Kirche dar; Schick spricht von dem »Motiv verlöschender Lampen«. Die Anordnung der Farben ist in der Skizze wesentlich die gleiche wie im Gemälde. Auf der Skizze wurde der Mantel der Mutter nur wärmer gehalten, er hebt sich von den kalten Tönen des Leichnams und dem Violett der Dämmerung leicht ab, der Marmor ist weißer, das Licht der Wolken kühler. Im Gemälde dagegen wird die Mutter farbig mit dem Toten und der Umgebung zusammengezogen, die Engel und die Wolken sind in einem stärkeren Ton gehalten und erscheinen dadurch näher, die Gesamtwirkung gedrückter und schwerer. Das Bild wurde 1872/73 nach der Rückkehr aus Italien in München ausgeführt. Die Skizze stammt noch aus Italien, wahrscheinlich aus dem Jahre 1868, sie wurde 1873 oder 1874 von Böcklin selbst an eine befreundete Dame verschenkt. Zu genau der Zeit wie jene in München ausgeführte Pietà entstand dort die dritte der Leihgaben — merkwürdig für das weit umfassende Wesen des Künstlers wie für das Nebeneinander der ihn beschäftigenden Probleme, aber auch für die Ungleichheit seiner Werke in künstlerischer Hinsicht: das anmutig-ausgelassene und so duftig gemalte »Altrömische Maifest«. Fast ein Watteau, wenn man die Stärke Böcklins nicht dahinter empfände: blühendes Gebüsch im Dämmer eines kleines Tales, Flieder und andere Bäume, dahinter verborgen ein kleiner Tempel; violetter Rauch, der wie Nebel sich in den Bäumen fängt, kündet das Opfer. Vorn tanzt um eine Bildsäule satirhaft ein Campagnole mit den Mädchen; Paare wandeln längs der Böschung der Höhen. Das Bild mutet fast impressionistisch an. Das unbestimmbare Grün und Braun von Gestrüpp und Schlucht wird nur hier und da überhellt von lichteren Tönen. Ein leuchtendes Rot im Vordergrund und Blau in kleinen Flecken — oben in der Stufung bis zum Weiß des Himmels — die Gewänder der Feiernden geben dem Bilde die ausgelassene Heiterkeit eines antiken Festes.

SAMMLUNGEN

* **Die kgl. Kunstsammlungen in Dresden** mußten nach Ausbruch des Krieges einige Zeit geschlossen werden, weil eine größere Anzahl der Angestellten zum Heer eingezogen wurden. Besonders hart war die Gemäldegalerie getroffen, weil sowohl der Direktor Dr. Posse wie sein Direktorialassistent Dr. Winkler beim Heer eintreffen mußten. Neuerdings aber hat die Generaldirektion der kgl. Sammlungen es ermöglicht, daß die Gemäldegalerie, das Kupferstichkabinett und die Skulpturensammlungen wieder den Besuchern offen stehen.

Im **Metropolitan Museum in New York** sind, seit sich dort die Sammlung Pierpont Morgan befindet, besondere Maßnahmen gegen Diebe und Feuer getroffen worden. Die bedeutendsten Stücke sind mittels elektrischen Läutewerkes gegen Berührung geschützt. Fünfzig Wächter mit Revolvern gehen Tag und Nacht in den Räumen auf und ab. Zwei bis dreimal wöchentlich wird plötzlich alarmiert; zur Übung! Überdies ist das Museum durch besondere Fernsprechleitungen mit der Polizei und der Feuerwehr verbunden.

LITERATUR

Tietze, Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte.* Ein Versuch. SS. XII u. 489. Leipzig 1913, E. A. Seemann. M. 12.—, geb. M. 15.—.[1])

Es ist mir eine Freude und eine Ehre zugleich, hier ein Buch anzeigen zu dürfen, das, wie ich glaube, einen bedeutungsvollen Abschnitt in der Geschichte der Kunstgeschichte bezeichnet: bedeutungsvoll für die Vergangenheit, für die es — zum erstenmal — eine kritische Zusammenfassung des bisher Getanen gibt, bedeutungsvoller für die Zukunft, der es die grundlegenden Richtlinien vorzuzeichnen versucht. Es ist ein Buch der Selbstbesinnung unserer Zeit, an dem kein Forscher, dem es mit seiner Wissenschaft ernst ist, wird vorbeigehen dürfen. Es ist bezeichnend, daß ein solches Buch gerade jetzt geschrieben wurde, an einem Wendepunkte unserer ganzen geistigen Kultur, die sich vom bequemen sorglosen »Impressionismus«

1) Vergl. auch Kunstchronik Nr. 42 des vorigen Jahrgangs. Wir bringen hiermit, da uns gleichzeitig zwei Besprechungen des bedeutenden Buches zugingen, auch diese zweite.

der vergangenen Generation abzuwenden beginnt und nach exakten und sichern Normen des Lebens sucht.

Tietze nennt sein Buch bescheiden einen »Versuch«. Was für eine Kühnheit und welch ein Mut gehören aber dazu, als Erster einen solchen Versuch zu wagen, als Erster an Fragen zu rühren, denen bisher die meisten scheu ausgewichen waren. Und besonders bei einer Disziplin, die die schlimmsten Feinde im eigenen Lager hat, die heute der Tummelplatz des ärgsten und ahnungslosesten Dilettantismus zu werden droht, eines Dilettantismus, der langsam, aber sicher seine Hände auch nach den Universitäten ausstreckt. Das gefährlichste für eine ruhige Entwicklung dieser Disziplin ist aber der Umstand, daß die berufenen Vertreter des Faches sich über Begriff, Wesen, Zweck und Ziele ihres Faches nicht einig sind, daß fast ein jeder unter »Kunstgeschichte« etwas anderes verstanden wissen will. Und wenn das Buch keinen anderen Erfolg hat, als daß es den Anstoß zu einer Klärung dieser unerfreulichen Lage gibt, so ist schon viel gewonnen. Geradezu bewunderungswert ist es, wie ein bei diesem Stande der Dinge so heikles Unternehmen überall der nahen Versuchung, sich in unfruchtbaren Polemiken zu ergehen, ausweicht, wie überall Sachlichkeit und ruhiger Ernst vorherrschen; kein bloßes negatives Zerstören, sondern positives Aufbauen!

Das erste Kapitel, »Begriff und Wesen der Kunstgeschichte« betitelt, geht von der Tatsache aus, daß wir es in der Kunstgeschichte nicht nur mit einem Nacheinander von historischen Tatsachen, sondern auch mit einem Nebeneinander der fortexistierenden Kunstwerke zu tun haben. Daraus erklärt sich gleich die fundamental verschiedene Auffassungsweise der Kunstgeschichte: einmal als einer historischen, das anderemal als einer ästhetischen Disziplin. Wir haben es also das einemal mit einer Tatsachenwissenschaft, das anderemal mit einer Gesetzeswissenschaft zu tun. Der extreme Gegensatz zwischen diesen Auffassungsweisen besteht heute freilich kaum mehr in seiner ganzen Schärfe zu Recht; bei den meisten hat sich die Überzeugung Bahn gebrochen, daß Kunsthistoriker wie Ästhetiker ohne die gegenseitige Hilfe nicht auskommen können. Nur muß man sich immer klar vor Augen halten, daß die Kunstgeschichte, wie andere historische Wissenschaften, nicht selbst Gesetze zu suchen hat, sondern, falls es solche gibt, sie als Voraussetzung ihrer Arbeit von der Ästhetik zu übernehmen hat (S. 6).

Die Grundlage der Kunstgeschichte (wie aller historischer Wissenschaften) bildet die Überzeugung von der Stetigkeit aller Entwicklung (S. 13). Das Treibende dieser Entwicklung ist »das veränderliche und stets sich ändernde ästhetische Bedürfnis«, das was Riegl das »Kunstwollen« einer Zeit genannt hat. Tietze erweitert diesen Rieglschen Begriff, indem er darunter die »Synthese aus den künstlerischen Äußerungen einer Zeit« versteht (S. 14). Indem man die Betrachtung dieses zentralen Problems in den Mittelpunkt stellt, kann man über eine Künstlergeschichte hinaus zu einer wirklichen Kunstgeschichte kommen.

Wie alle Geisteswissenschaften muß auch die Kunstgeschichte aus der ungeheuren Menge von theoretisch gleichwertigen (gleich wichtigen) Objekten eine Auswahl treffen. Ein objektives Kriterium zur Bewertung der einzelnen Entwicklungstatsachen kann aber nur im ursprünglichen Zwecke der Kunstwerke gefunden werden, und dieser Zweck ist die Wirkung; erst durch die Wirkung auf Menschen werden Kunstwerke zu historischen Tatsachen. Die klare Feststellung dieses von Riegl vorgebildeten Prinzips der »Extensität der Wirkung« ist von höchster Bedeutung, da es allein eine wirklich wissenschaftliche objektive Betrachtung der Tatsachen ermöglicht; alle so beliebten Spekulationen, daß ein Kunstwerk »für seine Zeit« vielleicht bedeutend war, »für uns« aber minderwertig ist, alle Verdammungen ganzer Kunstepochen als »unkünstlerisch« werden dadurch, zum Nutzen der Wissenschaft, im Keime erstickt. Es hieße, die Wissenschaft dem schrankenlosen Subjektivismus ausliefern, wollte man das Urteil des »Kenners«, des einzelnen oder einer Gruppe (unkontrollierbar) feinfühliger Menschen als das Kriterium der Beurteilung aufstellen, wie das ja häufig genug geschieht. Für Tietze ist die Kunstgeschichte als Wissenschaft »eine Erforschung und Darstellung aller Tatsachen, die die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens erkennen lassen, in ihrem kausalen Zusammenhang« (S. 30).

Nach einer kurzen Darlegung der Entwicklung des Begriffs der Kunstgeschichte (referierend - pragmatische, pragmatisch-genetische und genetische Kunstgeschichte) versucht Tietze eine Einteilung der Kunstgeschichte zu geben. In thematischer Hinsicht lehnt er die Einteilung in angewandte und freie, sowie die in nachahmende und dekorative Künste ab. Die traditionelle Einteilung in Malerei, Plastik, Architektur und Kunstgewerbe ist schon darum vorzuziehen, weil in ihr »die Regel der künstlerischen Praxis« zum Ausdrucke kommt. In chronologischer Hinsicht scheinen die gebräuchlichen Stilbezeichnungen den Ansprüchen einer systematischen Begriffsbildung nicht zu genügen, und es erscheint vorteilhaft, die Kunstgeschichte nach einzelnen bestimmten Zeiträumen (Jahrhunderten, Jahrzehnten usw.) zu behandeln. Nichtsdestoweniger werden wir, aus Gründen einer raschen Orientierung, auch weiterhin ohne die alten eingewachsenen konventionellen Stilbezeichnungen nicht auskommen können (S. 99). Bei dieser Gelegenheit möchte ich es als eine andere erfreuliche Seite des Buches bezeichnen, daß Tietze sich überall vor billigen Neukonstruktionen mit effekthascherischen Namen hütet; wo es angeht, wird auf den traditionellen Gebrauch Rücksicht genommen, da neue Terminologien doch wieder nur zu neuen Mißverständnissen Anlaß bieten.

Einer der interessantesten Abschnitte ist die Besprechung des Verhältnisses der Kunstgeschichte zu anderen Wissenschaften. Die Kunstgeschichte steht zwischen Geschichte und Ästhetik, zwischen Philologie und Naturwissenschaft; an allen nimmt sie Teil und alle an ihr. Eine reinliche Scheidung der Interessensphären ist ebenso nötig als schwierig und heikel. Es würde viel zu weit führen, die auf einer erstaunlichen Kenntnis der betreffenden Literatur aufgebauten Untersuchungen hier auch nur in den flüchtigsten Umrissen wiedergeben zu wollen. Als Resultat dieser Betrachtungen ergibt sich, daß die Kunstgeschichte die »unbedingte Zugehörigkeit zur Gruppe der Geschichtswissenschaften betonen« muß, »von denen sie sich aber durch den anschaulichen, auf ästhetischem Wege perzipierbaren Charakter ihres Materials unterscheidet« (S. 165—166).

Aus der Besprechung des Verhältnisses der Kunstgeschichte zur Kunst möchte ich besonders die Forderung T.'s an den Kunsthistoriker hervorheben, eine lebendige Beziehung zur Kunst der eigenen Zeit zu suchen, sich selbst zu einem feinfühligen Instrumente des heutigen Kunstwollens zu machen. Denn wie will man den Kunstabsichten vergangener Epochen nahekommen, wenn man dem Fühlen und Wollen unserer eigenen Zeit stumpf und verständnislos gegenübersteht?

Im Hauptteile des Buches, in der Methodologie, geht T. von der Erkenntnis aus, daß »nicht das Kunstwerk an sich der Gegenstand kunstgeschichtlicher Erforschung ist, sondern das Kunstwerk an der bestimmten Stelle, die ihm in der Entwicklung gebührt« (S. 174). Dadurch allein, »daß das Kunstwerk durch seine Entstehung eindeutig bestimmt sei«, ist die Kunstgeschichte als historische Wissenschaft

möglich. Die Stellung des Kunstwerkes in seiner Entwickelung ist aber — trotz seiner Fortexistenz — nicht unmittelbar für uns erfaßbar; die Möglichkeit dazu bietet uns die Quellenkunde und die Kritik der Quellen. Eine weitere Hauptaufgabe der Kunstgeschichte besteht in der Erkenntnis des Zusammenhanges der durch die Kritik klargestellten Tatsachen. Diesen Teil der wissenschaftlichen Arbeit (die sich in die Interpretation, Kombination und Reproduktion gliedert), nennt T. mit Übernahme eines von Bernheim[1]) geprägten Terminus die »Auffassung«. Dazu kommt endlich die Darstellung, die der gewonnenen Erkenntnis Ausdruck verleiht. Diese vier (tatsächlich nie ganz trennbaren) Tätigkeiten des Forschers, das Erfassen der Quellen, deren Kritik, die Auffassung der Tatsachen und deren Darstellung werden in den vier Kapiteln der Methodologie ausführlich behandelt.

Die beiden ersten Kapitel, die die Quellenkunde und die Kritik betreffen und 166 Seiten des Werkes umfassen, sind von geradezu unschätzbarem Werte für die Forschung. In meisterhafter Weise ist das ungeheure in Frage kommende Material bewältigt (bieten doch diese Kapitel in ihrer erstaunlichen Erudition nebenher einen Ersatz für die unserer Wissenschaft bis heute fehlenden systematischen Bibliographie!). In diesen Kapiteln ist uns ein wissenschaftliches Rüstzeug in die Hand gegeben, wie es andere, ältere Schwesterwissenschaften, wie die Geschichte, die Archäologie, die Philologie schon lange besitzen. Und nicht nur der Anfänger kann hier lernen, was ihm nottut und was er an den meisten Lehrkanzeln vergeblich suchen wird, sondern auch viele reife Forscher werden gut tun, diese Kapitel mit Aufmerksamkeit zu studieren. Gerade diese Kapitel beweisen die (häufig angezweifelte) Notwendigkeit eines solchen Handbuchs der kunstgeschichtlichen Methode. Der Kunsthistoriker ist kein gottbegnadetes Geschöpf, das mit einer fertigen Methode im Kopfe auf die Welt kommt; wie jeder andere Wissenschaftler muß er sein Handwerkszeug kennen und handhaben lernen! Der vornehme Stolz der meisten unserer Fachgenossen, die ohne eine feste und sichere Methode auskommen zu können glauben, wird an diesen Kapiteln des Tietzeschen Buches zuschanden. Wer bisher exakt wissenschaftlich kunsthistorisch arbeiten wollte, mußte sich an eine der bereits ausgebildeten Schwesterdisziplinen anlehnen; der eine machte bei der Geschichte, der andere bei der Philologie usw. eine Anleihe. Die Kunstgeschichte hat aber ihre eigenen Ziele und Zwecke, die sich mit denen jener benachbarten Wissenschaften keineswegs decken. Uns aus dieser schmerzlichen Abhängigkeit befreit zu haben, uns die Richtlinien unserer eigenen Methode vorgezeichnet zu haben ist ein Verdienst, das Tietze nicht hoch genug anzurechnen ist. Vor diesem Verdienste verblassen alle kleinlichen Bedenken, alles Besserwissen im einzelnen Detail. Ein erster Versuch kann nicht nach allen Richtungen hin vollkommen befriedigen, das wäre ein übermenschliches Verlangen. Freuen wir uns, daß jemand den Mut gefunden hat, die ungeheure Arbeit und Verantwortung, die ein solcher Versuch mit sich bringt, auf sich zu nehmen und arbeiten wir alle daran, das Werk immer mehr auszugestalten! Dann werden auch wir in unserer Wissenschaft einen geregelten und ersprießlichen Betrieb bekommen, der nicht durch jeden frechen Schwätzer verhöhnt und gesprengt werden kann. Dann werden wir uns auch die Achtung der Kollegen unserer Nachbargebiete erwerben, denen dann die — heute leider nur zu oft berechtigte — Möglichkeit genommen werden wird, die Kunstgeschichte als einen angenehmen Zeitvertreib müßiger Knaben und beschäftigungsloser Mädchen mitleidig zu bedauern oder hochmütig zu verachten. Möchte Tietzes Buch ein Zeichen dafür sein, daß die Kunstgeschichte ihre Pubertätsjahre hinter sich hat! *Oskar Pollak.*

1) Lehrbuch der historischen Methode, Leipzig 1913.

FORSCHUNGEN

Einige interessante **Notizen über Guercino und Caravaggio** publiziert Giulio Cantalamessa im Juliheft des Bolletino d'Arte. Es handelt sich um drei Werke des Erstgenannten, die sich im Palazzo Patrici zu Rom befinden und die bisher gänzlich unbekannt waren. Am schönsten von ihnen scheint ein »hl. Hieronymus« zu sein, der den Stil der Jugendwerke des Meisters verrät. Weniger bedeutend sind die beiden anderen Werke, ein »hl. Franz« und eine »Mater dolorosa«. Bei der letzteren ist zudem die Zuschreibung nicht ganz sicher. — Für die Rekonstruktion des Gesamtwerks Caravaggios ist eine Kopie nach seinem »Wunder des hl. Isidor« von Interesse. Das Original dieser Arbeit befand sich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in S. Filippo zu Ascoli Piceno und ist seitdem verschollen, wenn nicht überhaupt verloren. So muß denn die Kopie, die Cantalamessa im Palazzo communale in Ascoli fand und die er abbildet, an die Stelle des Originals treten. *—l.*

Zu Wilhelm Tischbeins Konradinbild. Während seines zweiten römischen Aufenthalts (1783—1787) malte Wilhelm Tischbein bekanntlich ein Historienbild, das die Verkündung des Todesurteils an Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich darstellt. Ende 1784 war das Bild vollendet und ging an den Herzog von Gotha, in dessen Galerie es sich noch heute befindet. Von dem Bilde waren zwei eigenhändige Kopien bekannt; die eine, kleine, bekam der russische Staatsrat v. Wiesen, der gern das Original gehabt hätte. Die andere führt H. Meyer (Winckelmann und sein Jahrhundert, S. 336) als Beispiel dafür an, wie die Aquarellmalerei auch für die Darstellung historischer Gegenstände verwendet wurde. Es war »eine große kolorierte Zeichnung«, in der »die Schatten meist noch mit schwarzer Kreide, teils angelegt, teils überarbeitet waren.« Wo sich diese Aquarell-Kopie befand, gibt Meyer nicht an. (Vgl. Landsberger, Wilhelm Tischbein. 1908. S. 62.)

Nun berichtet der Dichter Zacharias Werner während seines Aufenthalts in Neapel (1810), er habe dort bei dem Konsul Heigelin »einen Schach spielenden Konradin« gesehen (z. Werners Biogr. Hrsg. von Prof. Dr. Schütz. Grimma 1841. II. S. 64). Den Maler des Bildes nennt er nicht, es ist eben kaum ein Zweifel, daß sich diese Erwähnung auf die Tischbeinsche Komposition bezieht. Das ist auch schon aus äußeren Gründen nicht unwahrscheinlich; der Maler war bekanntlich 1787 bis 1799 in Neapel. An sich wäre die Möglichkeit vorhanden, daß es sich um eine dritte, bisher unbekannte Kopie oder gar nur um eine Studie zu dem vollendeten Bilde handelt. Es kann aber endlich sehr wohl das von Meyer erwähnte Aquarell sein; denn dieser selbst war 1789 in Neapel und bittet von dort aus Goethe, die für ihn und Tischbein bestimmten Briefe an die Adresse des dänischen Konsuls Heigelin senden zu wollen. (Harnack, Zur Nachgesch. der italien. Reise. 1890. S. 14.) Bei ihm kann er das Aquarell sehr wohl gesehen haben, das er dann in seinem Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts erwähnt. *K. Simon.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 3. 16. Oktober 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Die Redaktion wird den deutschen Kunsthistorikern über den Inhalt der wichtigsten ausländischen kunsthistorischen Zeitschriften, deren Zustellung während des Krieges häufig ausbleiben wird, durch einen ihrer im neutralen Auslande lebenden Mitarbeiter von Zeit zu Zeit Bericht erstatten. Wir beginnen mit diesen Berichten heute, und zwar werden dabei auch noch Julinummern referiert, weil, wie wir erfahren haben, auch diese an vielen Stellen schon nicht eingetroffen sind.

Das Augustheft von **Onze Kunst** (13. Jahrgang) beginnt mit einem Aufsatze »in Memoriam Max Rooses«, in welchem die Redaktion dem am 15. Juli 1914 verschiedenen berühmten Kunstforscher und ehemaligen Direktor des Plantin-Museums würdigende Worte widmet. Die Nachbildung einer 1899 von dem holländischen Maler J. H. Haverman angefertigten Lithographie, welche das Brustbild des Verstorbenen darstellt, bildet den Anfang der Lieferung. Sie gibt die sympathischen Züge Rooses vorzüglich wieder. Rooses wurde 1839 geboren, also 75 Jahre alt.

Von großer Bedeutung ist diese Lieferung wegen eines Aufsatzes von F. Schmidt-Degener, Direktor des Rotterdamer Museums, über die ursprüngliche Form von Rembrandts Nachtwache. Der Verfasser fängt seinen Aufsatz an mit der Bemerkung, daß man, von der Nachtwache redend, gleich die Frage stellt, »von welcher Nachtwache eigentlich«? Seit fünfzehn Jahren kennt man zwei Nachtwachen, zwischen denen ein großer Unterschied besteht und die man bezeichnen kann als »die Nachtwache nach Lundens« und »die Nachtwache nach Jan Veth«. Von letzterer behaupten die Gegner Veths, daß sie der ursprünglichen Komposition nicht mehr entspricht: ganze Streifen seien verloren gegangen, und es ständen drei Personen zu wenig darauf. Von Lundens hingegen sagen die Anhänger Veths, daß er unter irgend einem Einfluß (eine Hypothese nennt Banning Cocq) Stücke an der ursprünglichen Komposition zugefügt und Einzelheiten geändert hätte.

Lundens hat von der Nachtwache nur eine kleine Kopie gemacht, er hatte keine Photographie, das bequeme Hilfsmittel von heute; aus kleinen Unterschieden läßt sich also nichts schließen. Wir wissen, daß diese Kopie ungeändert und unbeschnitten auf uns gekommen ist, da die Farbe überall einen Zentimeter vor dem Rande der Leinwand aufhört. Eine Untersuchung der Ränder der Nachtwache von Jan Veth gibt nicht dieselbe Sicherheit. Schmidt-Degener sieht in dem gemeinsamen Teil beider Gemälde keine Unterschiede, die wichtig sind für die Komposition, außer der Fahne und dem Schilde.

Vergleichen wir nun, was auf Lundens' Kopie mehr steht als auf der Nachtwache in ihrem heutigen Zustand. An der rechten Seite ist es nur ein ganz schmaler Streifen, so schmal, daß er von keiner Bedeutung für die kompositionelle Wirkung des Ganzen ist. An den drei anderen Seiten fehlt aber jedesmal ein großes Stück. An dem Unterrand stößt bei Rembrandts Nachtwache in Amsterdam der Fuß von Banning Cocq gegen die Umrahmung; bei Lundens steht der Fuß ganz frei, von allen Seiten von Licht umflossen. Der Verfasser zieht verschiedene Beispiele heran, aus denen hervorgeht, daß Rembrandt immer einen gewissen Raum freiläßt zwischen seinen Figuren und der Umrahmung und betont die Bedeutung des Schlagschattens der Waffe von Ruytenbusch (der im vollen Licht stehenden Figur an der linken Seite des Banning Cocq) im Vordergrund. Dieser Schatten kommt bei Lundens vor, würde jedoch in Rembrandts Original außerhalb der Umrahmung fallen. An der linken Seite des Bildes zählt man bei Lundens drei Personen mehr, und man fragt sich nun, ob der Kopist diese Gruppe hinzuphantasiert hat. Ganz links sieht man einen Mann mit einem Hut in der Hand. Schmidt-Degener meint diese Person in einem eigenhändigen Porträt von Rembrandt in der Sammlung von Prinz Gagarine in Moskau wiedergefunden zu haben. Die Ähnlichkeit — meint der Verfasser — drängt sich so sehr auf, daß man beim ersten Blick glaubt, ein verloren gegangenes Stück des von der Nachtwache abgeschnittenen Teiles vor sich zu sehen.

Vor den beiden Männern auf der linken Partie der Lundensschen Kopie sehen wir ein ganz kleines Kind mit einem Hut. Wir kennen Rembrandts Liebe für Kinder und wissen, daß er mehrere Male Kinder mit solchen Hüten zeichnete.

Der Verfasser fragt endlich: »Was haben wir mit diesem jetzt fehlenden Streifen verloren?« Die Antwort lautet: »Das in dem Bilde notwendige Moment der Ruhe.« So wie der Zustand der Nachtwache heute ist, ist die Komposition zu stürmisch bis in die Ecken hinein.

Daß die vierte Seite, der Oberrand des Gemäldes, ebenfalls beschnitten ist, sieht man, wie der Verfasser meint, deutlich an der Fahne und am architektonischen Hintergrund. Das Tor ist bei Lundens oben abgeschlossen, auf der Nachtwache nicht. Dies ist ein kompositioneller Fehler, den man sich bei Rembrandt nicht denken kann. Auch zeigt der Verfasser uns, wieviel schöner die Proportionen sind, wenn das Bild oben den Raum hat, den wir von der Kopie kennen, und wie sehr das starke Licht eines großen, dunklen Hintergrundes bedarf.

Am Schlusse behauptet Degener aus verschiedenen Gründen, daß das Namenschild, welches man nicht bei Lundens sieht, sondern nur auf dem Original Rembrandts im Rijksmuseum, nicht zu der ursprünglichen Komposition gehören kann.

Am Ende des sehr reich illustrierten Aufsatzes faßt Schmidt-Degener seine Meinung zusammen in den Worten: »Die Nachtwache ist beschnitten. Man nehme die Komposition von Lundens und sage: diese soll, wenn nötig, mit Verlust einiger Figuren, soviel als nötig verkleinert werden und man erhält das heute existierende Gemälde.« Man hat die Nachtwache kleiner gemacht, indem man ihr das »Überflüssige« entnahm. Wer sich eine Vorstellung von dem ursprünglichen Gemälde machen will, kann das nur mit Hilfe der hölzernen, ehrlichen Kopie von Lundens.

Die Nachtwache gehört mit zu jenen höchsten Triumphen der Menschheit, die unvollendet, zerbrochen oder verdorben zu uns gekommen sind und nur im Geiste vollständig zu denken sind, wie z. B. der Parthenon, das Pferd von Leonardo, Michelangelos Julius-Grab, Rembrandts Anatomie und Rembrandts Claudius Civilis. Vielleicht werden all diese Werke erst durch die Mühe, die wir

brauchen, um die ganze Schönheit solcher Verstümmelungen zu vergessen, desto inniger und fruchtbarer unser geistiges Eigentum.

Des weiteren berichtet Jac. van den Bosch über **Wandmalereien des R. N. Roland Holst** im Gebäude der »Nederlandsche Heide-Maatschappy« in Arnheim. Sie stellen sechs Ochsen vor einem Pfluge dar und bilden ein dekorativ wirkungsvolles Ganzes.

Die Kunstnachrichten der Nummer beziehen sich auf die Ausstellung in Amsterdam, veranstaltet aus Anlaß des Todes von Albert Neuhuys, die Ausstellung der Unabhängigen in Amsterdam, die Ausstellung des Larenschen Kunsthandels daselbst usw. Aus Rotterdam wird berichtet über eine Ausstellung von Werken des A. van Dosterzee, aus Brüssel über die Eröffnung (am 10. Januar!) der Sammlung de Grez (alte holländische Zeichnungen von großer Bedeutung) im Alten Museum daselbst. Frans Vermeulen schreibt über die bedeutenden Erwerbungen an Haager Porzellan, die vom Haager Städtischen Museum gemacht wurden.

Die **Gazette des Beaux Arts** vom Juli 1914 (56e Année, IIe semestre), bringt viel Interessantes. Edmond Pottier, Mitglied des Institut de France, bringt Beiträge zur Kenntnis der griechischen Keramik, wobei u. a. Abbildungen von einer archaischen böotischen Schüssel im Museum in Berlin und Vasen aus dem Louvre gegeben werden.

Wunderschön wirkt die Abbildung des bekannten Altars von Parodi in der Kirche San Antonio in Padua, die einen Aufsatz begleitet, den Fräulein Florence Ingersoll Smoux der genuesischen Plastik des 17. Jahrhunderts, Pierre Puget, Filippo Parodi und ihren Zeitgenossen widmet. Auch von dem St. Sebastian und dem St. Ambrosius von Puget in der Kirche S. Maria di Carignano zu Genua finden wir bei diesem Aufsatz Abbildungen. Von Gaston le Breton bringt die Lieferung eine Studie über den Maler Jacques Antoine Marie Lemoine (1751—1824) aus Rouen, dessen hier reproduzierte Zeichnungen überaus gut gelungen sind und uns mehr gefallen als seine Gemälde.

Bekanntlich hat Eugène Delacroix einige Zeit in Algier und Marokko verbracht, nämlich vom Dezember 1831 bis Juli 1832. Maurice Tourneux publiziert nun eine an diese Reise anknüpfende bisher unbekannte Lithographie, datiert 1833 und mit der Aufschrift: »Muletiers de Tetuan«. Die Behandlung ist ziemlich oberflächlich: es ist kein bedeutendes Werk.

Weit interessanter ist der folgende Aufsatz von Henri Clouzot über gemalte Tapeten aus der Napoleonischen Zeit. Viele schöne Abbildungen sind da beigefügt; am meisten gefiel uns die »Psyché au bain«, eine große, in grau gehaltene Tapete nach einem Entwurf von Louis Lafitte, 1814 in der Werkstatt von Joseph Dufour ausgeführt und heute in der Sammlung des Herrn Desfosse.

Paul Jamot bringt in dieser Nummer seinen dritten und letzten Aufsatz über die Sammlung Camondo im Louvre-Museum. Es werden hier die Gemälde und Zeichnungen behandelt. Abgebildet sind zwei Bilder von Claude Monet: »Le Bassin d'Argenteuil« und der Dom zu Rouen, weiter Werke von Sisley und Pissarro usw., von Cézanne das bekannte Gemälde: »La Maison du Pendu«.

Auch von der Folge »Les Salons de 1914« finden wir hier den letzten Teil, von J. F. Schnerb, wobei abgebildet sind ein Porträt eines Fräuleins B. von L. Bonnat, dekorative Stücke von Jean Paul Laurens, Skizzen in Gouache-Technik, die uns Blumenspiele vorführen usw. Von Ernest Laurent gibt es auf dieser Ausstellung ein Porträt von Mme P.; J. A. Joëts schickte das Bild seiner Mutter; Gustave Pierre ein Genrestück, »Repas sous le Réau«, und Mme M. Smith-Champion das Bildnis eines jungen Mädchens. Auch diese Werke finden wir in der Gazette reproduziert.

Auf die »Chronique musicale« folgt die Rubrik »Bibliophilie«, worin Bernhard Naudin die Illustrationen bespricht, die Clément Janin geschaffen hat zu dem bekannten Buch »L'Homme, qui a perdu son ombre« (der Mann, der seinen Schatten verloren hat). Einige der abgebildeten Zeichnungen machen einen außerordentlich tüchtigen Eindruck.

In der Juli-Nummer des **Burlington Magazine** schreibt Sir Lionel Cust über zwei Gemälde von Pieter de Hooch in der Sammlung des englischen Königs. Die beiden de Hoochs im Buckingham-Palast sind weltberühmt; von ihnen soll hier nicht die Rede sein. Im Jahre 1816 kaufte der Prinzregent »A garden scene by Pieter de Hooge«; viele Jahre blieb dieses Bild verborgen in einem Privatzimmer in Windsor Castle, bis es nach dem Tode des Königs Eduard einen anderen Platz bekam, wo es allgemeiner betrachtet werden konnte. Bald danach erschien eine Abbildung davon in dem großen Werk über die Gemälde in Windsor Castle, unter Custs Aufsicht herausgegeben von der »Fine Arts Publishing Company«. Das Bild stellt den Garten eines reichen holländischen Patriziers dar. In der Ecke links steht eine Gruppe von drei Damen und einem Herrn. Diese selben Personen glaubt der Verfasser zu sehen in einem Bilde, das vor kurzem in der Sammlung Borden in New York war. Diesmal sind sie beisammen auf einer Terrasse und musizieren. Sehr eigentümlich ist, daß der Teppich, welcher den Tisch bedeckt, nochmals vorkommt auf einer »Musizierenden Gesellschaft« Pieter de Hoochs im Königlichen Palais »Hampton Court«. Auf den beiden letzten Gemälden sieht man auch denselben Hund, so daß ein enger Zusammenhang zwischen den drei von Cust angeführten Bildern bestehen soll. Nach der Meinung des Verfassers gehören sie auch stilistisch derselben Periode an, der ersten Zeit nach de Hoochs Übersiedlung von Delft nach Amsterdam.

Dieser Aufsatz gibt dem Verfasser Anlaß zur Besprechung der kürzlich erschienenen de Hooch-Monographie von Arthur de Rudder in der Serie Collection des Grands Artistes des Pays-Bas (Verlag von van Oest, Brüssel 1914).

W. R. Lethaby schreibt über den Anteil, den Suger, der 1140 die berühmte Kirche in S. Denis gebaut hat, an der Entstehung der mittelalterlichen Ikonographie gehabt hat. Anlaß zu des Verfassers Bemerkungen gab ein Aufsatz von Emile Mâle in der »Revue de l'art ancien et moderne«.

Von den neuen keramischen Funden bei den Ausgrabungen zu Rhages in Persien erzählt Charles Vignier. Verschiedene sehr schöne Beispiele der sogenannten Samarra-Keramik sind in diesem Aufsatz abgebildet.

H. P. Mitchell macht Bemerkungen über einige Limoges-Arbeiten eines unbekannten Meisters, und G. F. Hill setzt seine Serie über italienische Plaketten fort, wobei sechs schöne Exemplare abgebildet sind.

Im »Château vieux« bei St. Germain hat man vor etwa 50 Jahren eine alte Kapelle aus dem 13. Jahrhundert wiedergefunden. Elsie Rosenburg besuchte das alte Schloß, das jetzt als Museum eingerichtet ist und beschreibt die schönen in Stein gehauenen Köpfe an den Schlußsteinen des Gewölbes in der Kapelle. Der Direktor des Museums Reinach hält sie für die Porträtköpfe Ludwigs XI. von Frankreich und seiner Verwandten. Der Aufsatz im Burlington Magazine bringt sehr gute Abbildungen nach vier von den sieben Köpfen.

Eine Farbendrucktafel enthält diese Nummer nach dem chinesischen Teppich, der momentan im Kunsthandel bei T. S. Larkin in London zu sehen ist. In der Kunstchronik haben wir schon ausführlich darüber berichtet.

Mrs. John Hungerford Pollen schreibt über alte Leinenkleider und Egerton Beck über das Prälatenkreuz in Heraldik und Ornament.

Thomas Ashby fand unter den Skizzen von Turner eine große Anzahl von Ansichten (etwa 80 Stück), die der Maler bei seinem Besuch im Jahre 1818 in Italien gemacht hat. Vier davon aus Tivoli sind in Ashbys Aufsatz reproduziert. *V.*

NEKROLOGE

Dr. **Wilhelm Lesenberg,** wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, Vizefeldwebel d. L., ist am 28. August in Ostpreußen auf dem Felde der Ehre gefallen. Er war am 30. März 1885 in Kröpelin in Mecklenburg geboren, promovierte 1911 in Greifswald mit einer Arbeit über das Schloß zu Güstrow und trat am 1. April 1912 als Volontär bei den K. Museen ein.

Am 28. August fiel der Assistent an der Unterrichtsanstalt beim Kunstgewerbemuseum, Regierungsbaumeister **Karl Krebs,** Leutnant d. R. Geboren am 30. Januar 1880 in Freiburg i. B., kam er nach längerer Tätigkeit bei der Bezirksbauinspektion in Heidelberg und Baden-Baden am 8. Oktober 1912 an das Kunstgewerbemuseum. Er war ein feinsinniger Künstler, der in der letzten Zeit immer mehr nach der Malerei hinneigte, in der er schon schöne Erfolge zu verzeichnen hatte.

Professor **Otto Heinrich,** der Vorstand der Fürstlich Fürstenbergschen Kunstsammlungen in Donaueschingen, ist am 23. September auf dem Felde der Ehre gefallen.

Der Maler **August Macke** aus Bonn, der bei den Kämpfen im Westen das Eiserne Kreuz erworben hatte, ist gefallen. Macke hat eine gefährdete Stellung mit wenig Mann gehalten und dann noch einen verwundeten General gerettet. Wir werden auf den Tod des ausgezeichneten Künstlers noch zurückkommen.

Der Maler **Robert Spieß,** Leutnant der Reserve des sächsischen Infanterie-Regiments Nr. 182, ist in Frankreich auf dem Felde der Ehre gefallen, nachdem er drei Tage vorher durch das Eiserne Kreuz ausgezeichnet worden war. Er war Schüler von Sascha Schneider.

Der Maler Professor **Ernst Hancke,** einer der Veteranen der Berliner Künstlerschaft, ist kurz vor Vollendung seines 80. Lebensjahres gestorben. Viele Generationen junger Künstler hat er an der Hochschule für bildende Künste ausgebildet. Hier, an der Kunstakademie, hatte Hancke auch von 1852 ab seine Ausbildung erhalten.

Oberbaurat **Ernst Martin Hermann,** Professor an der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden, ist im Alter von 68 Jahren gestorben. Seine künstlerische Ausbildung als Architekt erhielt er bei Hermann Nicolai. Professor Hermann hat in Dresden zahlreiche Privathäuser und Villen und in Sachsen mehrere Kirchen erbaut. Seit 1874 war er Leiter des zweiten Ateliers für Baukunst in Dresden. Er bevorzugte den Renaissancestil.

PERSONALIEN

Prof. **Paul Meyerheim** hat sein Lehramt an der akademischen Fachschule für die bildenden Künste, das er 32 Jahre hindurch verwaltete, niedergelegt. Der Künstler hat in dieser langen Zeit die sogenannte »Tierklasse« der Akademie geleitet und ganze Generationen von Malern unterrichtet, auch von Bildhauern, die bei ihm gern Anatomie und Bewegung des Tierkörpers lernten. Bei seinem Scheiden aus dem Staatsamt wurde Meyerheim der Rote Adlerorden 2. Klasse verliehen.

Erwin Lang, der Gatte Grete Wiesenthals, als Maler einer der begabtesten der Klimt-Gruppe, wurde vor Lublin verwundet. Er geriet in russische Gefangenschaft.

KRIEG UND KUNST

Kunstwerke in Feindesland. Seit dem Ausbruch des großen Krieges sind wir Deutschen gewöhnt, in der Phantasie der Völker für Barbaren und Räuber zu gelten Wo ein Baudenkmal zerstört wird, erheben sich stets die gleichen Anklagen, und niemand fragt erst nach den Schuldigen, für die man ohne weiteres die Deutschen nimmt. Sprengen dagegen die Belgier selbst ihre Kirchtürme, um das Land in Verteidigungszustand zu versetzen, so regt sich keine Feder. Entführen die Russen aus dem besetzten Lemberg Sammlungen nach Petersburg, so fragt niemand nach dem Zweck dieses Beginnens. Wir wollen nicht Klagen mit Gegenklagen erwidern. Unsere Gegner sind Herren der internationalen Presse, und ihre Stimme reicht weiter als die unsere. Aber wir wollen uns in dem Bewußtsein trösten, daß unser Gewissen rein ist, und daß unsere Handlungsweise in jedem Punkte vor der künftigen Geschichtsschreibung zu bestehen vermag.

Um so mehr ist es aber zu verurteilen, wenn von deutscher Seite ohne Not den ausländischen Treibereien neuer Stoff zugeführt wird. Und das ist in jüngster Zeit leider durch einen Aufsatz geschehen, den Emil Schaeffer im Oktoberheft der Zeitschrift »Kunst und Künstler« veröffentlicht hat. Da wird ein Feldzugsplan gegen die belgischen Kunstschätze entworfen, eine Liste der Bilder gegeben, die der Eroberer in die Museen seines eigenen Landes entführen solle. Nicht scharf genug kann gegen solche Veröffentlichungen Front gemacht werden. Wenn heut die Tagespresse sich ihrer Verantwortung mehr als in anderen Zeiten bewußt ist, so sollte die Fachpresse es doppelt sein. Wie oft wurde es gesagt, daß Deutschland keinen Eroberungskrieg führt, sondern um seine Existenz kämpft. Dieses Wort bleibt wahr, auch wenn die Ereignisse zwingen, fremdes Land zu besetzen. Aber weit ist es noch von dem Ende dieses Riesenkampfes. Es ist freventlich, jetzt schon, wo draußen um die Entscheidung gerungen wird, drinnen am friedlichen Schreibtisch die Teilung der Welt zu beschließen. Wenn es an die Friedensverhandlungen gehen wird, mag der und jener, der sich dazu berufen glaubt, auch seine Stimme erheben, um zu mahnen oder zu erinnern. So lange die Waffen reden, gebührt es, zu schweigen.

Der Aufsatz Emil Schaeffers fand seine Entgegnung von berufenster Seite. Die Diskussion über den Gegenstand kann mit der eindeutigen Erklärung Bodes, die wir hier zum Abdruck bringen, für geschlossen gelten. Hoffen wir, daß, wo im Auslande auf das Thema eingegangen werden sollte, neben dem Unverantwortlichen auch das Verantwortliche gehört werde.

Der Berliner Lokalanzeiger brachte am 8. Oktober folgende Zuschrift von Exzellenz Dr. Wilhelm von Bode, dem Generaldirektor der Königl. Museen:

»Im Oktoberheft der im Verlag von Bruno Cassirer erscheinenden Zeitschrift Kunst und Künstler hat Dr. Emil Schaeffer unter der Überschrift: ‚Kriegsentschädigung in Kunstwerken' eine Liste der Kunstwerke im belgischen Staats- und Stadtbesitz aufgestellt, deren Abgabe an Deutschland verlangt werden müsse. Der Redakteur Karl Scheffler bemerkt dazu, daß er ‚diese kühnen Anregungen gern veröffentlicht habe'. Der Unterzeichnete erklärt, daß er in bezug auf die Erhaltung der Kunstwerke in Feindesland entgegengesetzter Ansicht ist. Mit Proskriptionslisten, wie sie in der Phantasie des Herrn Ugo Ojetti für Frankreich existieren, und wie sie Herr Schaeffer für Belgien sich

ausgedacht hat, habe ich nichts gemein. Meine Überzeugung ist vielmehr, daß allen Kulturländern die Erzeugnisse ihrer Kunst und ihr rechtmäßiger Besitz an Kunstwerken erhalten werden soll, und daß wir den Denkmälerschutz wie im eigenen Lande so auch im Feindeslande auszuüben haben. Schafft doch auch die massenhafte Anhäufung von Kunstwerken, wie sie der Louvre und die Londoner Museen zeigen, nur kolossale Kunstmagazine, die den Genuß der Kunstwerke schwer beeinträchtigen.

Gerade um die Kunstwerke in Belgien für Belgien zu retten, hat der Unterzeichnete die Entsendung eines unserer Museumsbeamten nach Belgien beantragt. Geheimrat von Falke ist seither im Auftrage des belgischen Gouvernements gemeinsam mit unseren Militärbehörden, die trotz der völkerrechtswidrigen Haltung der Bevölkerung schon vorher mit eigener Gefahr für die Erhaltung der Denkmäler in Belgien wie in Frankreich, besonders in Reims, besorgt waren, eifrig bemüht, die Kunstschätze in Belgien zu sichern. Das Bestreben der Berliner Museumsverwaltung wird darauf gerichtet sein, daß Deutschland nach einer siegreichen Beendigung des Krieges das Beispiel nicht nachahme, welches England durch die Entführung der Parthenonskulpturen und das Frankreich unter Napoleon I. durch die Plünderung der Kunstschätze fast aller Länder Europas gegeben hat. Bode.«

Folgende Erklärung veröffentlichte zu der gleichen Frage der Berliner Kunsthistoriker Prof. Dr. Karl Frey ebenfalls im Berliner Lokalanzeiger:

»Abgesehen davon, daß es eine erprobte Weisheit ist, das Fell des Bären, bevor er erlegt ist, nicht zu verteilen, gehört eine Erörterung über die Art und Weise der Kriegsentschädigung wirklich nicht zu den Aufgaben und Kompetenzen von Gelehrten. Wir wollen die feste Zuversicht hegen, daß die dafür zuständige deutsche Diplomatie, auf Grund der Großtaten unseres herrlichen Heeres, mit aller Umsicht und Entschiedenheit dieses Problem zu einem glücklichen, unseren ungeheuren Opfern und Anstrengungen voll entsprechenden, das deutsche Gewissen vor allem befriedigenden Resultat führen wird, — wenn es dafür an der Zeit sein wird. Dergleichen persönliche Äußerungen und Wünsche von unverantwortlicher Seite erscheinen, im Hinblick auf unsere in Gesinnung und im Handeln sich so glänzend betätigende Einheit und Stärke, als wirklich unangebracht.

Aber wir Deutsche müßten eine Kriegsentschädigung, zahlbar in Kunstwerken, auch aus künstlerischen und ethischen Gründen ablehnen. Bilder sind kein entsprechendes Äquivalent für das teure vergossene Blut und für all den Jammer und das Elend, die der ruchlose und ungerechtfertigte Überfall unserer Feinde über unser Volk in all seinen Klassen und Ständen gebracht hat. Das wäre zu sehr vom Standpunkte des Antiquars gerechnet. Kunstwerke aus ihrem eigentlichen Milieu entfernen, die modernen vollgepfropften Galerien noch mehr zur Qual für den Besucher und für den stillen Kunstgenuß werden zu lassen, kann auch nicht im Sinne eines aufrichtigen Kunstfreundes sein. Bode führt durchaus zutreffend aus, daß das Raubrittertum der Franzosen und Engländer von ehedem in der Beziehung nicht nachahmenswert ist. Er lehnt das vom Standpunkte der Königlichen Museumsverwaltung ab. Er hätte getrost sagen können: Das ist überhaupt nicht deutsche Art, wie immer und überall die aufopfernde Schonung feindlicher Kunstdenkmäler (vide Reims) seitens unserer Soldaten und Offiziere allem Lügengeschwätze zum Trotz beweist. Hier heißt es für uns: Vestigia terrent.«

Irregeleiteter Patriotismus. Unter der Spitzmarke: Kriegerisches aus dem Wallraf Richartz-Museum erhalten wir eine Notiz, in der zu lesen steht: »In der modernen Abteilung der Gemäldegalerie findet eine neue Sehenswürdigkeit viel Beachtung. Mitten zwischen den Bildern hängt dort eine Tafel, auf der zu lesen steht: ‚An dieser Stelle hing ein Bild von Ferdinand Hodler, der sich nicht gescheut hat, einen Genfer Protest mit zu unterzeichnen, in dem die Rede ist von einem ungerechtfertigten Attentat der Vernichtung der Kathedrale in Reims, das nach der beabsichtigten Zerstörung historischer und wissenschaftlicher Schätze in Löwen einen neuen Akt der Barbarei bedeute und die ganze Menschheit herausfordere‘.«

Wenn die Leitung des Wallraf Richartz-Museums das Bild Hodlers entfernt, um es vor Beschädigungen zu schützen, so könnte man ihre Vorsicht loben; wenn sie es tut, um Hodler zu strafen, so muß man dazu mit dem Kopf schütteln. Was hat denn das Bild verbrochen? Es wird an Stelle seines Urhebers ins Gefängnis gesetzt — warum? Weil der Maler Hodler so töricht war, der Druckerschwärze zu glauben, wie ein Kind, das noch nicht weiß, daß viele Zeitungen lügen, wie gedruckt. Es ist Zeit, gegen das Löwengeschrei und die Ungereimtheiten über Reims aufzutreten und dem Unheil, das lediglich die Leichtgläubigkeit von Toren anrichtet, entgegenzuwirken. Welche Beschämung wird Herr Hodler empfinden, wenn er erfährt, daß das Rathaus in Löwen noch fast ganz unversehrt steht, daß es die verblendeten Belgier selbst waren, welche es gefährdeten, daß die Kathedrale von Reims von den Franzosen als Deckung gegen deutsche Artillerieschüsse mißbraucht worden ist! Welche Gefühle müssen ihn beschleichen, wenn er eines Tages einsieht, daß er für bare Münze nahm, was in den Zeitungen seiner Umgebung stand, daß er sich durch seinen Protest lächerlich gemacht hat, weil er, statt gegen den blinden Fanatismus der verhetzten Belgier und gegen die kirchenmörderische Wut der betörten Franzosen zu protestieren, seine Stimme gegen die um das Bestehen ihres Vaterlandes kämpfenden Deutschen erhoben hat! Wie wird Herrn Hodler zumute werden, wenn er die Kathedrale von Reims und das Stadthaus von Löwen mit eigenen Augen sieht, wenn er inne wird, daß sein Protest Geplärr war, daß die Besonnenheit der Deutschen es war, die beide Kunstwerke soweit geschont hat, als es die entsetzliche Not der Zeit nur irgend zuließ! Zwar zugeben, daß er das Opfer seiner Leichtgläubigkeit war, das wird Herr Hodler schwerlich. Denn es gehört seltene Charakterstärke dazu, einen Irrtum zu bekennen, zu erklären, daß man sich hat täuschen lassen. Herr Hodler wird vermutlich von dem Neutralitätsbruch der Deutschen sprechen, um dem Kernpunkte auszuweichen. Aber gegen die Motivierung der Entfernung des Hodlerschen Bildes müssen wir Widerspruch laut werden lassen. Es ist nicht wohlgetan, solche »Proteste«, wie Herr Hodler sie kundgibt, mit dieser Art Maßregeln zu beantworten. Hier, wie in vielen anderen Fällen, fehlt es an Einsicht, fehlt es an Belehrung. Schickt Herrn Hodler Photographien der Bauwerke, damit er einsieht, daß er ein voreiliges Urteil sprach, daß er im Unrecht ist. Belehrt auch die anderen »Protestler«, wie z. B. Herrn Bernhard Shaw, der gewiß gern ehrlich sein möchte, wie seine Werke beweisen, aber ebenso ein Opfer englischer Zeitungen geworden ist, wie Herr Hodler eines der Lügen oder Unwahrheiten seiner Zeitung wurde! Es ist ja verständlich, daß viele Gelehrte ihre Auszeichnungen, weil sie aus England stammen, mit einem Male den Engländern vor die Füße warfen, weil es sich zeigt, daß die gegenwärtige englische Regierung wieder in das alte historische Arsenal englischer Politik gegriffen hat: Zwietracht zu säen, Unwahrheit als Waffe zu benutzen und fremde Völker dazu zu treiben, sich zu Nutz und Frommen Englands zu

zerfleischen. Aber vernünftig ist es nicht. Gibt es erst seit 1914 Geschichtsschreibung? Weiß man nicht, daß England das klassische Land der Neutralitätsbrüche ist? Ist es etwa unbekannt, weshalb der Krimkrieg entbrannte, welche Treue Rußland den Finnländern hielt, wie es den Rumänen Bessarabien entriß? Ist es unbekannt, daß England eines Tages Kopenhagen beschoß, ohne Kriegserklärung? Weiß man nicht, daß Frankreich 1849 Rom bombardierte, ohne sich den Teufel um die Kunstwerke zu kümmern, die dort aufgehäuft waren? Warum wird man erst jetzt inne, daß Heuchelei sein muß, was so lange als Tugend galt?

Deutsche Museumsleitungen sollten also Kunstwerke fremden Ursprungs schützen vor der Unbesonnenheit schadenfroher Toren, anstatt sie als Strafmittel für irregeleitete Künstler zu benutzen.

Verwüstungen in Ostpreußen. Ministerialdirektor Offenberg, den eine Dienstreise nach Ostpreußen führte, berichtet in der Zeitung des »Vereins deutscher Eisenbahnverwaltungen« über die von den Russen hinterlassenen Spuren der Verwüstung:

»In Tapiau liegt das alte gotische Ordensschloß in Trümmern. Auch Altenberg hat unter dem Artilleriefeuer schwer gelitten. Besonders traurig erschien die Ruine der schönen alten gotischen Ordenskirche, deren Turm von den Russen gesprengt war. Der weitere Weg führte nach Friedland, wo sowohl die Straßen wie die Eisenbahnbrücken gesprengt waren. Schrecklich hat Gerdauen gelitten. Mehr als die Hälfte der Stadt liegt vollständig in Trümmern. Sie war von den Russen besetzt und mußte daher von unserer eigenen Artillerie beschossen werden. Auch die schöne gotische Kirche aus der Ordenszeit konnte nicht geschont werden, da der russische Befehlshaber sie zu einem Beobachtungsposten ausersehen hatte. Der Eisenbahnkreuzungspunkt Korschen hatte von unseren eigenen Truppen durch Zerstörung der Weichen und Stellwerke gebrauchsunfähig gemacht werden müssen. Die später eindringenden Russen ließen ihrer Zerstörungswut freien Lauf; sie setzten die Bahnhofs- und Postgebäude, die Kohlenbansen in Brand und sprengten alle drei Wassertürme. Weniger gelitten haben die Orte Bartenstein und Preußisch-Eylau.«

Hans Thoma über den Krieg. Aus Karlsruhe wird der N. Bad. Landesz. geschrieben: Dr. Spickernagel, der zurzeit als Kriegsverwundeter in einem Lazarett in der Nähe unserer Stadt weilt, machte am 75. Geburtstage dem Altmeister Hans Thoma seinen Besuch. Bei dieser Gelegenheit sprach Dr. Spickernagel mit dem alten Herrn über den Krieg. »Sie glauben nicht«, sagte Hans Thoma, »mit welcher Begeisterung diese Schwarzwälder Bauern in den Krieg gezogen sind. Ich habe ganz einfache Leute gesprochen. Sie ziehen mit stiller, eherner Entschlossenheit hinaus; sie haben mit allem abgeschlossen und denken gar nichts anderes, als zu siegen oder zu sterben. Ja, es ist jetzt eine großartige Zeit, größer als 1870. Das Volk ist ruhiger als damals, aber es ist im Innersten von heiligstem Feuer durchglüht. Diese gewaltige Volksbewegung weckt auch den einen unermeßlichen Reichtum unseres Volkes auf, den Reichtum an innerer Kraft des Gemütes und Geistes. Durch diese Kraft werden unsere Waffen siegen!«

Über die Gestaltung unserer Beziehungen zu den feindlichen Mächten äußerte Thoma folgende Meinung: »Unser tiefster Haß gilt ohne Zweifel England, das unsere Rasse so schändlich verraten hat. Aber wir müssen weiter denken! Es wird eine Zeit kommen, in der England die Früchte seines feigen Verrates am eigenen Fleische verspüren wird. Es wird gar bald bereuen, die Japaner zu seiner Hilfe herbeigerufen zu haben. Aber die Zeit ist auch nicht mehr fern, in der alle germanischen Völker sich zusammenschließen müssen gegen größere Gefahr, die vom Osten her droht. Frankreich wird hoffentlich nach diesem Kriege die Fehler seiner Rachepolitik erkennen und in ein besseres Nachbarnverhältnis zu uns treten. Der Deutsche ist eben innerlich so frei und stark, daß er ruhig auch die Bedeutung des Feindes anerkennt. Frankreich hat uns kulturell, namentlich künstlerisch, viel gegeben. Französische Maler, wie Courbet, von dessen Art er, Thoma, bei seinem kurzen Pariser Aufenthalt stark angezogen wurde, haben uns sehen gelehrt und uns von der Unwahrheit und Pose in der Malerei befreit. »Die Frucht des Krieges«, schloß der Künstler, »muß eine europäische Koalition der germanischen und romanischen, mit Einschluß der südslawischen Völker, gegen asiatisch-mongolische Barbarei sein«.

Nach polnischen Blättern haben die Russen in den letzten Tagen aus dem **Ossolinskischen Nationalmuseum in Lemberg** die wertvollsten kunsthistorischen Sammlungen und Bücherschätze nach Petersburg entführt, und zwar 1034 Gemälde, darunter Meisterwerke alter und neuer Zeit von Raffael, Tintoretto, Luca Giordano, Gerard, Matejko und anderen, ferner 28000 Kupferstiche, 17000 Münzen, 4300 Medaillen, 142000 Bücher, 5000 Handschriften, nationalpolnische Reliquien und andere wertvolle historische Dokumente.

Der Kriegszustand bringt es mit sich, daß in den Straßen Berlins bisher jegliches **Zeichnen** verboten war. Jetzt hat der Polizeipräsident von Berlin der Akademischen Kriegshilfskasse, deren Arbeitsausschuß mit dem Akademiepräsidenten Prof. Ludwig Manzel die Fürsorge für unsere Künstler organisiert, Entgegenkommen bewiesen. Der Polizeipräsident erklärte sich bereit, Künstlern, die von der Kriegshilfskasse legitimiert sind, Erlaubnis zum Zeichnen in den Berliner Straßen zu erteilen. Doch empfiehlt der Arbeitsausschuß, von dieser Erlaubnis nur dann Gebrauch zu machen, wenn bestimmte Aufgaben oder Aufträge vorliegen.

DENKMALPFLEGE

Nochmals der Rangierbahnhof Unter den Linden. Der Appell an die Öffentlichkeit, dem wir kürzlich an dieser Stelle Raum gaben, ist nicht ganz ungehört verhallt. Max Osborn hat in der B. Z. am Mittag ganz im gleichen Sinne zu der Frage Stellung genommen. Aber — das Zerstörungswerk nimmt ungehindert seinen Lauf. Wir waren darauf vorbereitet, denn die Pläne sind ja »genehmigt«. Aber eben darum richteten wir unser Wort an die Öffentlichkeit, an die Berliner Architektenschaft vor allem. An ihr wäre es, der Mahnung den Nachdruck zu verleihen, der ihr noch in letzter Stunde Gehör verschaffen muß. So lange die Arbeit im geheimen verlief, ging es nur die Stellen an, die unmittelbar mit ihr befaßt waren. Seitdem wir die Pläne der Öffentlichkeit mitteilten, macht sich jeder mitschuldig an dem Werke, der nicht zu seinem Teile nach Kräften dagegen wirkt. Unsere Brüder draußen im Felde schützen feindliche Baudenkmäler, wo irgend der Lauf der Schlachten es möglich macht. Wie wollen wir vor ihnen bestehen, wenn sie heimkehren und eines der edelsten Stücke Berliner Architektur für alle Zeiten zerstört finden! *G.*

ARCHÄOLOGISCHES

Über den Goldschatz von Illahun (siehe Kunstchronik vom 11. September, Spalte 617/8) sei noch einiges aus einem Vortrage von Flinders Petrie im Annual

Meeting der British School of Archaeology nachgetragen. Die Pyramide von Illahun liegt ungefähr 90 Kilometer südlich von Kairo und wird leicht von den Stationen Illahun oder Bash-Katib der von Medinet el Fayun ausgehenden Schmalspurbahn erreicht. Es ist die Grabpyramide des Senusert II. (Sesostris II.), die hier noch verhältnismäßig gut erhalten steht, denn die Höhe der umgebenden Felsen hat Sand und Schutt um diese Pyramide sich auftürmen lassen, welche nach der neuen, in der 12. Dynastie üblich gewordenen Bauweise aus einem Ziegelkern besteht, auf den weiße Kalksteinplatten aufgelegt wurden. Die Pyramide war mindestens 110 Meter breit. Die Erbauer waren außerordentlich sorgfältig vorgegangen, um die Fundamente vor Schaden durch Regen zu bewahren. Ringsherum war ein viele Meter breiter Graben mit Sand ausgefüllt, auf den noch Steine gelegt wurden. Das Ganze war dann noch von einer vier Meter hohen Steinmauer umfaßt, um welche herum die Gräber der königlichen Familie lagen, von denen vierzehn aufgedeckt wurden. Eines der merkwürdigsten dieser Gräber ist ein bis 15 Meter unter die Erde auf Stufen hinabführender Tunnel, der zu einem Grab führt, von wo aus dann eine Abzweigung, noch über 20 Meter Weg, ein zweites Grab erreicht. Ein anderes Grab hat eine gewaltige Steinfalltür im Fußboden, durch welche wahrscheinlich der Granitsarkophag des Pharao Sesostris II. unter die Pyramide gebracht wurde. Von einem dritten Grab muß später noch die Rede sein. Alle diese Grabstätten waren von der gewaltigen Ziegelmauer des Temenos umgeben, die 5 Fuß dick und fast 10 Fuß hoch war. Diese Abschlußmauer war dann noch von einer Reihe von Bäumen umgeben, auf jeder Seite 42, außer da wo die Felsen die Grabanlagen beschützten. Wir erinnern daran, daß auch der Dammweg des Mentuhotep von einer Allee von Bäumen flankiert war (s. Kunstchronik 1913/14, Sp. 401). —

Die überraschendste Entdeckung bei diesen Ausgrabungen ereignete sich aber in einem Grabe der königlichen Familie, das schon vor Jahren geöffnet worden war und offen blieb, so daß es von Schlamm und den Regenstürmen aufgefüllt wurde. In einer Tiefe von ungefähr 7 Metern wurde die Grabkammer einer Prinzessin gefunden, in der der aufgebrochene und vollständig ausgeraubte Granitsarkophag stand: hier wurden Funde gemacht von Schätzen, wie sie sich nur mit den vor Jahren (1895 durch de Morgan) gemachten Funden von Dashur vergleichen lassen, die jeden Besucher des Kairener Museums mit Erstaunen und Bewunderung erfüllen. Eine kleine Nische von einem Meter Breite und ungefähr 2 Meter Tiefe an einer Seitenmauer war offen, aber durch jahrhundertelang eingedrungenes Wasser und Schutt aufgefüllt. Als man sie ausräumen wollte, fielen dem eingeborenen Arbeiter einige Goldperlen in die Hand. Sofort übernahm es das englische Midglied der Expedition, das Versteck persönlich auszuräumen, und in 5 Tagen hatte man die daselbst geborgenen Schätze vor sich, die der in diesen Tagen für das Vaterland leider gefallene Dr. Friedr. Rösch aus Kairo nach Augenschein noch in der Nummer vom 11. September der »Kunstchronik« ausführlich geschildert hat.

Die Ausgräber standen vor einem Rätsel: da das Grab sonst ausgeraubt war, wieso war man an diesen Schätzen, die in Armlänge von dem Sarkophag lagen, vorübergegangen? Es scheint, daß der ganze Schatz zur Zeit des Begräbnisses der Prinzessin in die Nische niedergelegt wurde und daselbst blieb. Nach und nach, im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende, haben sich die hölzernen Kistchen und Kästchen, in denen sich der Schmuck befunden hatte, im Regen und Schlamm aufgelöst; aber es ist doch eine der merkwürdigsten Geschichten, die im Laufe der ägyptischen Ausgrabungen sich ereignet haben, daß ein solcher Schatz geradezu offen dalag, ohne daß autorisierte oder unautorisierte Ausgräber davon etwas gemerkt haben. Die ägyptische Regierung hat für das Kairener Museum die Krone, den Spiegel und das eine Pektoral in Anspruch genommen, weil diese Objekte vorher in solcher Weise im Museum von Kairo noch nicht repräsentiert waren. Alles andere ist nach England gekommen und ist im Juli im Gebäude von University College ausgestellt worden.

Die British School hat auch wenige Kilometer von Illahun entfernt eine Reihe Gräber aus der 12. Dynastie aufgedeckt und bedeutende Einzelfunde von Holzstatuetten, Goldamuletten mit granulierter Arbeit, ganz naturalistisch gebildeten Fischen von Gold, von Reihen Amethystperlen und langen Inschriften gemacht. Außerdem wurden anthropologische Untersuchungen an den menschlichen Überresten gemacht und über 400 Schädel gemessen. Die Ausgrabungen von Illahun sollten von der British School im nächsten Jahre fortgesetzt werden. *M.*

Die frühe Eisenzeit im ägeischen Gebiet. Bis zum Jahre 1896 haben die meisten Archäologen die Ansicht vertreten, daß die sogenannte mykenische oder Bronzekultur durch ein Einwanderervolk hereingebracht oder durch fremden Einfluß hervorgebracht worden ist. Dagegen stellte der bekannte englische Archäologe William Ridgeway die These auf, daß sie im ägeischen Bassin von einer daselbst seit den neolithischen Zeiten seßhaften Bevölkerung entwickelt wurde, was die Ausgrabungen zu Knosos und die daselbst gemachten gewaltigen Entdeckungen bestätigt haben. Denn Kreta war, wenn auch nicht der einzige, aber doch einer der Zentralpunkte der ägeischen Kultur. Diese ägeisch-mykenische Kultur wurde von Schliemann und anderen mit der homerischen identifiziert. Aber da in der homerischen Kultur das Eisen für Waffen und Geräte, ja sogar für den Pflug vielfach in Gebrauch war, so muß man die Ansichten von William Ridgeway beachten, die derselbe neuerdings wieder (Sitzung vom 5. Mai) in der englischen »Society of Hellenic Studies« vortrug, nachdem er sie schon in seinem Buche »The early age of Greece« ausführlich dargelegt hatte. Darnach sind es die großgewachsenen blonden Achäer oder Hellenen mit ihrer Übung der Verbrennung, mit ihren eisernen Waffen, Rundschilden, Fibulen, deren Kultur so durchaus der Kultur des frühen Eisenzeitalters Zentraleuropas und Oberitaliens gleicht, welche die Träger der homerischen Kultur waren. Das waren Kelten oder Teutonen, welche nach ihrer eigenen Tradition in Griechenland nicht auf einmal, sondern nach und nach um das 14. Jahrhundert v. Chr. eingewandert sind und sich zu Gebietern des eingeborenen Volkes aufschwangen. Die letzteren wurden von den Griechen selbst Pelasger genannt, obwohl verschiedene Stämme unter diese Gesamtbezeichnung fallen und einige Stämme darunter in der Kultur weiter vorangeschritten waren als andere. Ridgeway ist der Ansicht, daß die autochthone Rasse Griechenlands der dunklen eingeborenen thrazischen Rasse nahe verwandt ist, eine Ansicht, die durch die prähistorische Archäologie von Thrazien und Thessalien nunmehr besser belegt werden kann. Die ausgezeichneten Erforscher Thessaliens, die englischen Archäologen Wace und Thompson, haben in ihrer reichen Materialsammlung »Prehistoric Thessaly« die Pelasgische Theorie aus dem Grunde bekämpft, weil die früheren Bewohner der Argolis, die Minyer von Orchomonos und andere sich durch ihre Töpfereien von den Pelasgern unterschieden. Diese Argumente sind aber nicht stichhaltig, denn Differenzen in primitiver und lokaler Töpferei brauchen noch nicht eine Rassenverschiedenheit zu beweisen, sie können auf Stammesverschiedenheit beruhen. Man hat namentlich zwei Argu-

mente gegen Ridgeways Theorie, daß die homerischen Achäer ein blondhaariges Volk waren, welches den Gebrauch von Eisen, Fibulen, Rundschilden, die Verbrennung und den ornamentalen geometrischen oder Dipylon-Stil mitbrachten, entgegengehalten: 1. daß man keine archäologische Evidenz für ein Nebeneinanderbestehen von Eisen- und Bronzewaffen, wie es in den homerischen Gedichten zutage tritt, gefunden hat und 2., daß keine Spur einer Früheisenkultur in der Phthiotis, der Heimat der Achäer, nachgewiesen wurde. Ridgeway wandte sich im einzelnen gegen diese Einwendungen: 1. Andrew Lang behauptete, daß Schwerter oder Speere aus Eisen bei Homer nicht im Gebrauche waren — obwohl dieses Metall für Axte, Messer, Pfeilspitzen und den Pflug gebraucht wurde — weil das Eisen zu weich für Speere und Schwerter sei. Langs Ansicht wurde auch von T. W. Allen und den schon genannten Erforschern Thessaliens geteilt. Aber in der Halle des Odysseus (Od. XVI. 294, XIX. 13) sind doch Schwerter und Speere mit dem Kollektivnamen »Eisen« bezeichnet, und diese Verse kann man doch nicht als inorganisch betrachten, da ja doch diese Waffen für den Mord der Freier bestimmt sind. Bereits hat auch Ostkreta Eisen- und Bronzeschwerter in der gleichen Grabanlage, wenn auch nicht bei dem gleichen Individuum, gezeigt. Ridgeway konnte nun neuerdings einen Fund aus einem Grab von Knidos vorweisen, der sechs Bronzespitzen von sechs Fuß langen Speeren aufwies und dabei fünf aus Eisen vom gleichen Typus, ein kleines Eisenmesser und Eisenrost, der sich auf den Bronzegegenständen zeigte. Da nun das gleiche Individuum gleichzeitig Bronze- und Eisenwaffen benutzt hat, so wird dadurch Ridgeways Argument für Homer bestätigt. Wenn der Eigentümer dieser Speere einen Feind mit einer Eisenwaffe erschlagen hatte, so scheint kein Grund vorhanden, daran zu zweifeln, daß der Sänger, der die Taten des Kriegers besang, dennoch die konventionelle Phrase von der »erbarmungslosen« Bronze gebraucht haben kann.

2. Nachdem Wace und Thompson frühere Eisentumuli in Thessalien nicht gefunden haben, vergleichen sie die lokalthessalische Zivilisation, obwohl sie eigentlich zu niedrig steht, um die homerischen Erfordernisse zu erfüllen, dennoch mit der homerischen Kultur. Aber griechische Archäologen haben bereits zehn große Tumuli zu Halos in der Phthiotis nicht weit von dem Spercheios, dem Achilles sein Haar opferte, untersucht; und die Herren Wace und Thompson haben einen dieser Tumuli vollständig ausgegraben, der 16 Feuerstellen mit verbrannten Menschenüberresten, eiserne Speere, Schwerter und Messer, Fibulen und einfache geometrische Töpfereien enthielt. Die Schwerter sind von zwei verschiedenen Arten und gehören zu einem allgemeinen, über Zentraleuropa und Italien verbreiteten Typus. Allerdings unterscheiden sie sich in einigen Punkten von den Schwertern aus Hallstadt und Glasinatz; aber ihre Tendenz, am unteren Ende breiter zu werden, nähert sie dennoch stark der Donaukultur. Somit ist die frühe Eisenzeit für die Phthiotis bewiesen. Nichtsdestoweniger suchen Wace und Thompson, die einmal auf das Bronzezeitalter als den Hintergrund des homerischen Thessaliens eingeschworen sind, die Haloskultur von der homerischen zu differenzieren, indem sie konstatieren wollen, 1. daß bei Homer eiserne Schwerter nicht gebraucht werden, obwohl dieses dem homerischen Text widerspricht und für die Wurfspeere das Nebeneinanderfortbestehen von Eisen und Bronze bezeugt ist, und 2., daß man in Halos keine Urnen gefunden hat, während bei Homer die verbrannten Gebeine immer in Urnen gesammelt werden; somit haben die Gegner Ridgeways aus dem Einsammeln von Gebeinen bedeutender Männer wie Hektors den Schluß gezogen, daß auch die Gebeine von gewöhnlichen Sterblichen in Urnen gesammelt wurden. Aber in der Odyssee (XII, 13—16) werden die verbrannten Überreste des Elpenor ohne Urne einfach unter den Grabhügel gelegt; auch sind diese Gräber nicht in das 9. Jahrhundert, sondern um ca. 1000 zu datieren; sie sind keine achäischen Grabstätten in degenerierter oder modifizierter Form, sondern sie gehören Achäern der homerischen Zeit an. *M.*

SAMMLUNGEN

⊙ Die Gemäldegalerie des **Kaiser-Friedrich-Museums** zu Berlin konnte neuerdings wieder einige bedeutsame Neuerwerbungen ihrem Bestande einreihen. Mit drei sehr verschieden gearteten Werken ist die deutsche Malerei vertreten. Das älteste von ihnen ist noch vor der Jahrhundertmitte entstanden und gehört der seltenen Gruppe der österreichischen Schule an. Es ist eine Darstellung der Verkündigung, die als Flügel zu einem Altarwerke gehörte, von dem ein weiteres Stück mit der Heimsuchung sich in einem Stifte in Wiener Neustadt erhalten hat. Die Berliner Tafel stammt aus einer Privatsammlung in Graz. Die ganz wenigen Einzelporträts vom Ende des 15. Jahrhunderts werden durch ein ausgezeichnetes Stück vermehrt, das mit gutem Recht dem Jakob Elsner zugeschrieben wird. Die Verwandtschaft dieses weiblichen Bildnisses mit den bekannten Werken des Meisters, vor allem dem Männerporträt von 1483 im Münchener Nationalmuseum, ist so groß, daß die Attribution kaum Zweifeln begegnen dürfte. An Qualität steht das Stück in dem schönen Email seiner festen Malerei und mit dem feinen Rankenhintergrunde hoch über den bisher bekannten Werken des Meisters, der zumal als Miniaturist großen Ruf genoß. Das dritte deutsche Gemälde führt in das kunsthistorisch schwierige Gebiet der Kunst des Adam Elsheimer. Der Fall liegt um so komplizierter, als das Motiv des jugendlichen David mit dem Haupte des Goliath auf ein Werk des Caravaggio zurückgeht, das jetzt unten verschnitten ist und in der Galerie Spada in Rom hängt, nochmals aber in einer Wiederholung, die anscheinend mit Recht auf Dujardin zurückgeführt wird, in einem Gemälde der Braunschweiger Galerie vorkommt. Die Attribution des Berliner Exemplares an Elsheimer stützt sich auf die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes, die mit der Art der Landschaft auf dem vor nicht langer Zeit erworbenen Christophorusbilde schlagend übereinstimmt. Bei der Schwierigkeit der Erkenntnis von Elsheimers Stil müssen solche Einzelzüge sorgsame Beachtung finden. Gerade in der Berliner Gemäldegalerie ist nun bereits eine ganze Reihe von Werken vereinigt, die bei einer endgültigen Klärung der sehr verwickelten Frage ein wichtiges Material bilden werden. Ihnen schließt sich der neuerworbene David aufs beste an. Ein viertes deutsches Bild gelangte in dem gleichen Kabinett zur Aufstellung. Es gehört zu den alten Beständen des Museums und wurde im Depot unter dem Namen des Terborch verwahrt. Mit besserem Rechte vermutet man in dem hübschen Bildchen, das eine Patrizierin in rotem Rock, weiter Schürze und schwarzer Jacke darstellt, das Werk eines Augsburger Künstlers von der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Die reizende Rokokoszene des Cornelis Troost ist bereits von der Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins bekannt. Dort erregte das Bild berechtigtes Aufsehen und fand die allgemeinste Anerkennung. Mit dem Werke ist der Meister nunmehr in der Galerie von seiner besten Seite vertreten. Endlich fand die Abteilung des italienischen Barock in einer großfigurigen Judithkomposition des Bernardo Strozzi eine sehr erwünschte Be-

reicherung. Das mit großer Bravour gemalte, farbenleuchtende Bild gibt eine gute Anschauung von dem virtuosen Können des Genueser Meisters.

Das Gelände für die Gebäudegruppe des **Asiatischen Museums in Dahlem** nach den Plänen von Prof. Bruno Paul umfaßt ungefähr 37800 qm, die Gebäude selbst bedecken einen Flächenraum von etwa 7000 qm und werden in Räumen von vielgestaltigen Abmessungen die Werke der vorder- und hinterindischen Kultur, die zentralasiatischen Sammlungen mit den Turfanfresken und das ganze Gebiet der islamischen Kunst Asiens aufnehmen. Für die Schätze alter chinesischer und japanischer Kunst sind, wie der Direktor der ostasiatischen Abteilung der Berliner Museen Dr. Kümmel in seiner Ostasiatischen Zeitschrift schreibt, besondere Pavillons in Verbindung mit dem Hauptbau geplant.

VERMISCHTES

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** veranstaltet im Oktober und November in seinem Hörsaal zwei öffentliche Vortragsreihen von je fünf Vorträgen: Geh. Reg.-Rat Dr. P. Jessen spricht über Krieg und Krieger in der deutschen Kunst, Montags abends $8^1/_2$ Uhr, Beginn den 19. Oktober; Privatdozent Dr. O. Fischel über Bilder der deutschen Baukunst, Donnerstags abends $8^1/_2$ Uhr, Beginn den 22. Oktober. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder erläutert.

Die spanische **Bibliothek Karl Justis** ist jetzt seinem letzten Willen zufolge dem kunsthistorischen Institut der Universität Bonn übermacht worden.

Der **Nachlaß** des verstorbenen Kieler Archäologen **Arthur Milchhöfer** ist der Universitäts-Bibliothek Kiel zur Aufbewahrung übergeben worden.

LITERATUR

Paul Heitz, *Primitive Holzschnitte.* Einzelbilder des XV. Jahrh. Fol. Straßburg, Heitz, o. J.

Paul Heitz versorgt uns seit langen Jahren mit Nachbildungen der deutschen Holzschnitte des 15. Jahrh. In seinen grünen Büchern, die jetzt schon 40 Bände umfassen, sind die Holzschnitte meistens nach den Aufbewahrungsorten, also den Bibliotheken und Museen, seltner nach Gegenständen (Neujahrswünsche, Pestblätter) zusammengestellt. Da die Einzelblätter der Mehrzahl nach Unika sind, so liefern Heitzens Bände wichtiges und unentbehrliches Material für die Geschichte des deutschen Holzschnittes im ersten Jahrhundert seiner Entwicklung, das leider noch nicht zu einer umfassenden und endgültigen Darstellung benutzt worden ist. Die von Heitz gewählte Art der Reproduktion hat nicht durchweg den Beifall der kunsthistorischen Beurteiler gefunden. Die meisten deutschen Holzschnitte des 15. Jahrh., Einzelblätter sowohl wie Buchillustrationen, sind in kolorierten Exemplaren auf uns gekommen. Sowie sie in starken Umrissen geschnitten sind, war die Bemalung vorgesehen. In der richtigen Erwägung, daß die Färbung einen essentiellen Teil der Blätter ausmacht, hat sich Paul Heitz entschlossen, in der Reproduktion das Kolorit mitzugeben. Nur der Farbenlichtdruck kann beinahe gemäße Nachbildungen liefern. Als Heitz seine Folge begann, war der Farbenlichtdruck noch nicht auf seiner jetzigen Höhe, er wählte daher das alte, aber keineswegs bewährte Verfahren, daß er die einzelnen Blätter der ganzen Auflage mit der Hand kolorieren ließ. Diese Art Reproduktion ist wissenschaftlich unbrauchbar. Sie kann nicht damit entschuldigt werden, daß die Originale ebenso entstanden sind. Welche Farben der alte Briefmaler benutzte und wie er sie auf das Papier strich, ist interessant, das aber kann nur der photographische Apparat wiedergeben. Rudolf Weigel und nach ihm (richtiger mit ihm) W. L. Schreiber haben das Kolorit, in der vielleicht meist zutreffenden Annahme, daß Holzschnitt und Färbung zu gleicher Zeit und am gleichen Ort entstanden sind, zur Lokalisierung der Holzschnitte benutzt, meiner Meinung nach mit ausbleibendem Erfolg. Zur Prüfung dieser immerhin diskutablen Vorschläge sind die Heitzschen Reproduktionen nicht zu benutzen.

Im vorliegenden Werk gibt Heitz 75 Holzschnitte, teils aus seinen älteren Büchern entlehnt, teils neu aufgenommen, in zwei Ausgaben, einer farblosen und einer kolorierten. Aus den angeführten Gründen ist die erstere vorzuziehen. Das Verzeichnis gibt alle nötigen und wünschenswerten Angaben, auch das Datum und die Heimat des Schnittes. Beide Bestimmungen sind nur mutmaßlich, und hier wäre bei gründlicher Kritik viel zu fragen und zu zweifeln. Die Holzschnittbücher, die im letzten Viertel des 15. Jahrh. in jeder größeren Stadt und beinahe in jedem Jahr erscheinen, geben für die Blätter aus gleicher Zeit sichere Grundlagen für die Bestimmung von Zeit und Ort. Für die wichtigere Gruppe der Holzschnitte vom Anfang des 15. Jahrh. bis etwa 1470 fehlt dies Hilfsmittel. Es will mir so scheinen, als ob (auch in dem vorliegenden Buch) die Etikette mit Jahreszahl und Ursprungsort ziemlich willkürlich ausgestellt wird. In manchen Fällen helfen äußere Umstände: ein hl. Sebald wird nach Nürnberg, ein Martyrium des hl. Veit nach Böhmen verwiesen, ein noch heute in der St. Galler Stiftsbibliothek bewahrtes Blatt soll auch in St. Gallen entstanden sein. So bequeme Handhaben zur Heimatbestimmung finden sich aber selten. Wer (und es wäre Zeit, daß es einer täte) hier Ordnung schaffen will, muß den in der deutschen Malerei und Plastik wohl bewanderten Fachmann um Rat fragen. Der kann von ihm schon begangene, leidlich sichere Wege weisen, die auch zur Bestimmung der Holzschnitte führen können. Nach meiner schon mehrfach geäußerten Meinung wird die deutsche Plastik bessere Analoga bieten, als die Malerei. Bis jetzt ist dieser Fachmann noch nicht gefragt worden. Auch von Heitz und Schreiber nicht. *J. S.*

Georges Durand. *Églises romanes des Vosges.* Paris, Edouard Champion, 1913.

Der Verfasser ist ein ehemaliger Zögling der Ecole des Chartes in Paris, die schon so viele tüchtige Kenner des Mittelalters hervorgebracht hat. Die Spezialuntersuchung, der dieses Werk gewidmet ist, gibt zunächst die Resultate eines Vergleichs der einzelnen Elemente der romanischen Kirchen des Gebiets in einer ähnlichen Anordnung wie Enlarts Manuel d'Archéologie und geht dann im zweiten Teil über zur Beschreibung der hauptsächlichsten Denkmäler. Da auch Deutsch-Lothringen mit berücksichtigt ist, bildet die Arbeit auch einen Beitrag zur Inventarisation der deutschen Kunstdenkmäler. Besondern Wert erhält das Buch durch die reichliche und gute Illustrierung.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang | 1914/1915 | Nr. 4. 23. Oktober 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KLEINE STUDIENERGEBNISSE

Von Max J. Friedländer

In der Sammlung des Herzogs N. v. Leuchtenberg zu St. Petersburg befindet sich (oder befand sich) ein schon in der Kompositionsfassung merkwürdiges Frauenporträt, von dem wir eine Abbildung in der Publikation »Les Trésors d'art en Russie« (1904) finden — mit der Verlegenheitsbestimmung »peintre inconnu de l'école Française du XV s.«

Mich hat dies etwa 1490 entstandene Bildnis seit langem beschäftigt, weil ich holländische Stilart, besonders Anklang an die Kunst Geertgens darin zu spüren glaubte.

Jetzt vermag ich mit Hilfe einer Nachzeichnung in dem Porträt-Kodex von Arras die Dargestellte zu bestimmen. Das unter der Nr. 355 von Giraudon photographierte Blatt dieser Sammlung von Bildnissen deckt sich (gegenseitig) so weit mit dem Gemälde, daß über die Identität der Personen kein Zweifel besteht, wenn auch die Zeichnung vielleicht nicht direkt von unserm Exemplar, sondern von einer Replik stammt. Nach der alten und glaubwürdigen Beischrift in Arras ist die Dame: *Anne batarde de Bourgogne 2. femme de Adolphe de Clèves.*

Soweit ich feststellen kann, ist dieser illegitime Sproß aus dem Burgunder Haus eine Tochter Philipps des Guten, eine Schwester Karls des Kühnen, die den Herzog Adolf von Kleve heiratete. Ihr Gatte starb 1494, sie selbst 1504. Ihr Geburtsjahr vermag ich nirgends angegeben zu finden. Da aber ihr 1396 geborener Vater 1467 starb, wird die Tochter kaum erheblich nach 1450 das Licht der Welt erblickt haben. Und da sie in unserem Bilde nicht älter als etwa vierzigjährig aussieht, wird die Ansetzung um 1490, die dem Kostüm entspricht, bestätigt.

Wir besitzen ein kleines Porträt ihres Gatten, das aus dem Vorrat der königlichen Museen zu Berlin vor einigen Jahren leihweise nach der Burg Altena gekommen ist. Auch dieses Bild zeigt holländischen Charakter.

Das Porträt der Leuchtenberg-Sammlung enthält unten auf dem gemalten Rahmen ein Schriftband mit dem Spruch: »Ecce venit deus et nascetur de paupercula clamabunt / Laudate eum in atrye coelorum et bestiae terrarum adorabunt«.

Die glücklich in den oben rund geschlossenen Bildrahmen gestellte Figur ist nicht, wie die altniederländischen Bildnisse zumeist, unter der Brust abgeschnitten, sondern reicht wesentlich tiefer herab, so daß die locker auf dem Leib übereinander gelegten Hände sichtbar sind.

Das Bildnis wirkt individuell, leicht und frei in der Haltung und ist in der Qualität Geertgens selbst nicht unwürdig.

*

In der berühmten Sammlung des Barons Adolphe de Rothschild, die als Ganzes, von einer reichen Schenkung an den Louvre abgesehen, in den Besitz des Barons Maurice de Rothschild in Paris übergegangen ist, befindet sich ein merkwürdiges Doppelporträt, das sich durch die naiv ausgedrückte Häßlichkeit des dargestellten Ehepaars einprägt. Der liebenswürdigen Vermittlung des Herrn Wildenstein in Paris verdanke ich eine photographische Aufnahme dieses Diptychons. Wieder war es der Zusammenhang mit holländischen Malereien, was mich fesselte und wieder fand ich im Arras-Kodex die Möglichkeit, den Stileindruck zu kontrollieren. Der listig schielende Blick des alten Herrn, sowie die undurchsichtig gelbliche Hautfarbe erinnerte mich noch an den sog. Meister von Alkmaar, also an jenen Holländer, von dem in Alkmaar die Bilderfolge der sieben Werke der Barmherzigkeit bewahrt werden (mit dem Datum 1504).

Mit Hilfe von zwei Zeichnungen im Arras-Kodex (Nr. 462, 463) läßt sich der Nachweis führen, daß unser Diptychon Johann den ersten Grafen von Egmond und seine Gemahlin Magdalena von Wardemberghe darstellt, also Glieder einer der ersten holländischen Geschlechter, die Großeltern des berühmten Grafen Egmond. Johann starb in hohem Alter 1516. Unser Diptychon mag wenig früher entstanden sein. Die schönste Bestätigung aber zu der stilkritischen Bestimmung finde ich in dem Umstande, daß der Stammsitz der Egmond-Familie in der Nähe von Alkmaar liegt.

DIE MADONNA DAUN

Seit Jahren immer wieder taucht diese sogenannte Raphael-Madonna auf, bald antichambrierend bei Autoritäten, bald in Vorträgen und jetzt sogar im »Repertorium«[1]) mit so viel Illustrationsmaterial, daß sich wieder das salomonische Wort Friedrich Lippmanns bewährt: »nur nicht abbilden, was Ihr beweisen wollt«.

Raphael gegen diese Zumutung in Schutz zu nehmen, ist eigentlich unnötig, denn er hat selbst darauf eine doppelte Antwort gegeben.

Das Kind der »Madonna del baldacchino« scheint von seinem hohen Platz nach links zu den Heiligen oder über sie hinweg zum Andächtigen herabzublicken. In allen Bildern für private und kirchliche Andacht pflegen bekanntlich Mutter und Kind, wenn

[1]) Einige der Madonna del Baldacchino Raffaels verwandte Madonnen von Berthold Daun. Repertorium XXXVII, N. F., II. Bd., Heft 2. 12 Seiten mit 18 Anmerkungen und 8 Abbildungen.

sie sich nicht ganz miteinander beschäftigen, diejenigen anzuschauen, für die sie gemalt sind. Bei den Robbia-Madonnen läßt sich geradezu jedesmal aus der Richtung des Blicks oder des Segens finden, für welche Höhe sie gedacht waren. Das Kind der Madonna Daun und ihrer Genossinnen in der Wiener Akademie und der Sammlung Broicher blickt ganz ziellos über die Ecke des Bildes weg. Sogar Brescianino, der gewiß kein schöpferischer Genius war, glaubte bei seiner Entlehnung in München diesen Blick nicht verantworten zu können und hat ihn mehr auf den Beschauer hingewandt.

Das Motiv von Mutter und Kind hat Raffael für sich allein in der Landschaft auf mehreren Skizzenblättern studiert: im Louvre, der Albertina, der Ecole des Beaux-Arts, bei Bonnat. Wenn er ein solches Bild beabsichtigte, konnte das Auge des Kindes, diesen Studien nach, nur den Beschauer suchen; aber als er diese gemütliche Szene im großen Altarbild auf den Thron erhöhte, fand er — in einer Kompositionsskizze zu Chatworth und einem Blatt der Ecole des Beaux-Arts — für das Köpfchen des Knaben eben jene Wendung, die zu dem hohen Platz paßte und zu den Heiligen am Fuß des Thrones und den Andächtigen vor dem Altar in Beziehung stand.

Wie die gleichzeitige Madonna Colonna sollte die Madonna del baldacchino ein sonniges Bild werden. Zum erstenmal hoben sich die Gestalten aus einer lichtdurchfluteten Nische in voller Rundung heraus. Deshalb waren schon alle Skizzen für das Bild in leuchtendem Bister laviert. In der Ausführung sind die hellen Untermalungen und transparenten Töne ohne die endgültigen Lasuren geblieben. Eben darum aber dürfen die Farben dieses für Raphaels malerische Entwicklung unschätzbaren Altars nicht mit der glasigen Paste des Halbfigurenbildes verglichen werden, in der gerade die Plastik der Gestalten vollständig ertrinkt.

Diese unerläßlichen Qualitäten Raphaelischer Werke: die innere Motivierung und die Rundung der Umrisse fehlen jener Potsdamer Madonna durchaus. So entsteht die Frage, mit welchem Recht ein Bild, das sich so nah bei Berlin dem Urteil der Kenner keusch entzieht, um sich nur hin und wieder pikant enthüllen zu lassen, in einer wissenschaftlichen Zeitschrift Aufmerksamkeit erregen darf, noch dazu unter dem usurpierten Namen der »Madonna Solly«. Madonna Solly darf nur das stille und tieftönige Bildchen der Jungfrau mit dem Andachtsbuche heißen, das nie einen Verteidiger brauchte und in dessen Namen pietätvoll die Erinnerung an einen Kenner von echtem Qualitätsgefühl weiterlebt.

Sonst pflegt man unverkäuflichen Bildern Broschüren mit schönen Namen mitzugeben, die mit ungezählten gelehrten Argumenten beweisen, daß der Anwalt — »durch Mitleid wissend . . .« — mildernde Umstände nötiger hat, als sein Klient. In einer Zeitschrift wie dem Repertorium läßt sich ein Aufwand von 12 Seiten für ein solches Nichts nur daraus erklären, daß der Redakteur jetzt die deutsche Kultur an anderer Stelle schützt.

OSKAR FISCHEL.

DIE DEUTSCHE MALEREI VON 1650—1800 AUF DER AUSSTELLUNG IM DARMSTÄDTER SCHLOSS

VON CARL KOCH

I.

Das Wesentliche an der Ausstellung deutscher Kunst aus den Jahren 1650—1800, die sich in diesem Sommer in Darmstadt unter dem Protektorat des Großherzogs von Hessen aufgetan hatte, war die große Gemäldeschau. Eine Auswahl von Handzeichnungen schloß sich an. Plastiken, hauptsächlich Werke der Kleinkunst, warben ebenfalls um Würdigung, während die Miniaturen und die Edelmetall- und Elfenbeinarbeiten, von denen schöne Exemplare zu sehen waren, stets ihre Liebhaber besessen haben. Die leider zu früh in ihrer Wirkung unterbundene Ausstellung lebt in einem zweibändigen Illustrationswerk fort.

Um den Haupteinwand vorwegzunehmen, der sich dem aufdrängt, der diese Gemäldeschau studiert, so erscheint die Wahl des Jahres 1650 als des Anfangsdatums recht willkürlich. Deutsche Maler stehen in der Epoche der großen Barockkünstler kräftig innerhalb der europäischen Kunstbewegung. Die Zeit um 1650, politisch die des großen Friedensschlusses, bedeutet kunsthistorisch keinen Abschnitt, sondern trifft die Entwicklung auf ihren Höhen. Werke zweier wesensverschiedener Zeitalter umschließt der Rahmen dieser Ausstellung. Während das 18. Jahrhundert hier vor uns entsteht, sich reichhaltig entfaltet und eine besondere Beleuchtung erfährt durch den Kontrast zu dem vom 17. Jahrhundert Gebotenen, muß doch eben dieses letztere Stückwerk bleiben. Dazu kommt, daß für diesen Teil die Lücken im Material am empfindlichsten sind.

Der Leiter der Ausstellung, Professor Georg Biermann, hatte gewiß recht, wenn er glaubte, durch sie den Anstoß zu einer neuen Würdigung unserer künstlerischen Vergangenheit zu geben. Das Zusammentragen einer solchen Fülle von Werken aus teils ganz verschlossenem Besitz und der Appell an die Anschauung an Stelle der verstaubten Methoden bedeutet eine frische, befreiende Tat. Diese Zeiten waren bisher mehr ein Gegenstand historisch-antiquarischen Interesses. Das lähmende Gefühl, daß es an originellen, bemerkenswerten Leistungen allzu sehr fehle, schreckte bis heute von einer durchgreifenden Beschäftigung mit den Kunstwerken ab. Nur die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, die im hellen Lichte des nationalen Aufschwungs steht, war besser daran. Einige dieser Künstler sind in letzter Zeit hoch eingeschätzt worden. Doch zu einer rechten Würdigung fehlte auch da, daß man sie als die Höhepunkte einer eigenwertigen deutschen Produktion ansieht.

Allerdings stand die deutsche Malerei dieser Zeiten im Schatten des Auslandes, von wo die bewegenden Taten ausgingen. Doch besagt dieses Zurückstehen, wie wir sehen werden, nicht, daß es hier eine selbständige Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist nicht gab. In beiden Jahrhunderten brachte Deutschland

trotz eines gedrückten Kunstlebens, und obwohl es allen Einflüssen geöffnet war, doch hier und da Maler hervor, die diese zu verarbeiten und Werke von eigner Kraft zu schaffen wußten. Vergessen wir das unerfreuliche Gesamtbild und halten wir uns an diese Persönlichkeiten, von deren Werken die Ausstellung eine Auswahl gab. Sie demonstrierten hier die Kontinuität in der Geschichte der deutschen Malerei. Forschung und öffentliche Sammlungen haben in diesem Punkte vieles nachzuholen.

Aber auch vor den schönen und reinen Werken wird sich der Historiker nicht verhehlen, was sie im allgemeinen von denen vollwertiger Epochen trennt. An den sinnlichen künstlerischen Fundamenten ist nicht zu zweifeln. Aber die Spannkraft zu höchsten Zielsetzungen und Ausprägungen entsteht in der Malerei nur aus der vollen geistigen Lebendigkeit eines Kulturkreises.

II.

Sandrart (1606—88) mit seiner vollsaftigen Kunst die Höhe der deutschen Barockmalerei verkörpernd, bezeichnet mit fünf Gemälden den Ausgangspunkt der Ausstellung. Dieser vielgereiste Künstler, der trotz verschiedener Einflüsse eine feste Persönlichkeit darstellt, wird in den alten hohen Rang eingesetzt werden müssen. In der flämischer Art verwandten Fischhändlerin von 1644, in dem vom Poussinschen Rom inspirierten mythologischen Landschaftsbild zeigt sich dieselbe Gestaltungskraft. Ein Felpacher 1639 bezeichnetes Stück, Diana und Aktäon, stellt uns vor einen meisterlichen Unbekannten, der derselben Generation angehört. Der stilisierende Augsburger Heiß und der malerisch virtuose Hamburger Scheits repräsentieren zwei Pole der Weiterentwicklung. Der im Bann der italienisierenden Holländer stehende ältere Roos wird weit übertroffen durch seinen groß angelegten Sohn, von dem allerdings nur ein Tierstück eine Vorstellung gibt. Eine sehr bemerkenswerte Persönlichkeit kommt aus dem hohen Norden, der aus Königsberg nach Schlesien verschlagene Willmann (1629—1706). Die imponierende Allegorie auf den Großen Kurfürsten wird an innerer Anschauung bei weitem überragt durch die religiösen Bilder, die hier gezeigt werden. Ein zähes Selbsterringen verleugnet sich nicht bei aller Größe des Stils. Dieser Ernst und diese Innigkeit sind um diese Zeit in den romanischen Ländern längst verlodert. Der St. Benno Rottmayrs von 1702 zeigt noch einmal ähnliche Größe. Das nach Snyderschem Vorbild gepflegte barocke Jagdtierbild ist hier nur durch Ruthardt (geb. etwa 1630) vertreten.

Eine neue Zeit mit neuen Zielen beginnt gegen das Jahr 1700. Ein entschiedeneres Zeitgefühl, eine andere Belebtheit teilt sich deutlich den Bildnissen mit. Bis zu einer bohrenden Charakteristik bringen es oft die Porträts des genialen, unruhigen Kupetzky (1667—1740), die hier als rechte Vertreter dieser Spätbarock-Epoche figurieren. Obenan stehen das frühe Familienporträt und das Selbstporträt mit dem herangewachsenen Sohn.

In Idealkompositionen führt die Zeit die Traditionen der heroischen Barocklandschaft weiter fort, doch es erscheinen auch, die Erziehung von dorther nicht verleugnend, bemerkenswerte Darstellungen der heimatlichen Landschaft. Schwere Töne und Konfigurationen werden vermieden und leichte klare Beherrschung erstrebt. Der Münchner Beich (1665—1748) ist mit einer Waldlandschaft sehr gut vertreten. Auch die Werke des jüngeren Österreichers Anton Feistenberger (1678—1722) verdienen einen Ehrenplatz. Noch später weiß der Sachse J. A. Thiele in weiten Veduten die Forderungen der bewegten Komposition zu wahren. Aber die strenge Haltung dieser Werke trägt sich nicht weit ins 18 Jahrhundert hinein. Der kurz vor 1700 geborene Schinnagl vertritt als letzter diese Gattung, doch so, daß Form und Tiefe sich im Duft des frühen Rokoko auflöst. Kompositionslandschaften gedeihen später nicht mehr. Ein neues Versenken in die schlichte Natur führt hin zu der Ruhe, wie sie schließlich der Eichenwald von Pascha Weitsch (1723 bis 1803) darstellt. Dieser Stil steigert sich bis zu der meisterhaften Herde am Wasser von 1798 des jüngeren Kobell, mit der er wie ein Bruder des jüngeren Roos erscheint.

Von der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts kann diese Ausstellung nur durch eine kleine Auswahl von Skizzen und Bildchen eine Andeutung geben. Die reiche Produktion des katholischen Südens, die bis Sachsen hinaufreicht, befruchtete mit ihrem Schwung das ganze Kunstschaffen dieser Länder. Im Vordergrund standen große dekorative Aufgaben. Die religiöse Idee, die sie verkörpern, diese Fest- und Feierstimmung der Kirche, hat gewiß nichts mehr, wie fälschlich behauptet wird, mit der Gegenreformation zu tun. Sie ist jedoch, wenn auch nicht Ausdruck der Macht und Überzeugung, voll von sinnlicher Mystik. Der früheste Vertreter dieser Richtung, der noch mit dem schwersten Rüstzeug ausgestattet ist, ist hier der Tiroler Unterberger (1695—1758). In der Darstellung des Todes Mariä lösen sich die flackernden Gesten in einen Schwall von Licht auf. Der ältere Zick vertritt die bayrische Schule. Von dem jung verstorbenen Sachsen Kern (1710—45) bewundert man den Christus unter den Schriftgelehrten, in dem sich die reinste Erfindungsgabe scheinbar improvisierend ausdrückt. Auch der in Österreich wirkende Kremser-Schmidt (1718—1801) ist bemerkenswert. Maulpertsch (1724—96) in seinen Farbenskizzen erscheint schon kühl virtuos. Die Zeit dieser Werke geht vorüber. Der 1732 geborene Januarius Zick hatte noch dazu das Mißgeschick, ins Rheinland unter fremde Einflüsse verpflanzt zu werden. Seine zahlreichen Werke, in denen er sich mit Talent doch ohne Überzeugung vielseitig bemüht, gehören zu den unerfreulichsten Erscheinungen der Ausstellung.

Für das Bildnis eröffnete das durch die Kupetzkyschen Porträts vertretene Spätbarock eine reiche Entwicklung. Die breite Produktion zieht sich, schließlich alle anderen Themen in den Schatten stellend, bis zum Empire durch das Jahrhundert hin.

Eine erleichterte, energieentbundene Stimmung, bei den fürstlichen Porträts zu Prunk und selbstgenießerischer Entrücktheit gesteigert, charakterisiert die neue Art. Die Delikatesse der Farben übt eine nie gekannte Herrschaft. Pesne (1683—1751), aus Frankreich nach Berlin berufen, treibt bei den höfischen Porträts die schmeichlerische Fiktion bis an den Rand der Verkünstelung. In den bürgerlichen Bildnissen wird er zum halben Deutschen, was hier besonders gut das Porträt eines Miniaturmalers bezeugt. Ihm schließen sich Nachfolger in Berlin an, unter denen die Anna Rosina Lisiewska und die bedeutendere Anna Dorothea Lisiewska (1722—82) genannt seien. Der aus Schweden eingewanderte Marées (1697—1776) scheint in München heimisch geworden. Er ist durch das große Porträt von 1755, das Max III mit seinem Intendanten vorstellt, prächtig vertreten. Die raffinierte Pinseltechnik, die kapriziöse Formen- und Lichtbehandlung paaren sich bei diesem Künstler doch mit urwüchsigen Instinkten. Als frühestes Bild sei auch der Kopf des alten Beich genannt.

Schon einer neuen Generation begegnen wir in Norddeutschland bei Ziesenis (1719—71), der erst neuerdings beachtet, doch auch schon überschätzt wird. Hier ist er mit über 30 Werken vertreten. Das imponierende Bildnis des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, zu dem das seiner Gemahlin das Gegenstück bildet, erscheint darunter als sein Meisterstück. Feste Zeichnung und ruhig leuchtende Farbe verbinden sich mit sieghafter Klarheit der Form. Spätere Werke, manieriert in der prall aufgeblasenen schwärzlichen Modellierung, zeigen leider die künstlerische Verarmung des Malers.

Die stärkste Persönlichkeit unter den Porträtisten des 18. Jahrhunderts stellt Anton Graff (1736—1813) dar. Im Vollbesitz aller Mittel steht er innerhalb des von neuer geistiger Würde erfüllten Deutschland. Ein unvergeßliches Bild zeigt hier den Prinzen Karl von Sachsen mit Gemahlin und Tochter. Jenes Maß von Kraft, jener Grad von Wärme und Naturwüchsigkeit, den es auszudrücken weiß, sind echt deutsche Werte, und dem künstlerischen Rang nach gehört es neben die ersten Werke des Auslandes. Das edle Halbfigurenbild des Kramermeisters Kunze und der repräsentative Feldherr Fürst Reuß sind ebenfalls Meisterstücke der Ausstellung.

Der malerisch und psychologisch eigene Münchner Edlinger (1741—1822) und der genialische Schweizer Fueßli (1742—1825) seien nur kurz erwähnt. Die in den vierziger, fünfziger Jahren geborene Malergeneration findet man durch verschiedene tüchtige Begabungen vertreten. Friedrich August Tischbein (1750—1812), dem mehr als ein Saal eingeräumt wurde, ist unter ihnen neben Füger der bedeutendste Künstler. Er als letzter rein dem 18. Jahrhundert angehörend, erscheint als ein Maler von großem, ruhigem Stil. Die flüssig klare, sehr lichte Malerei, in der die Tiefen verlöscht sind, umkleidet seine Menschen mit einem schwärmerischen Schimmer. Doch geht in seinen besten Bildnissen eine schlichte Festigkeit nicht verloren. Hier lebt die letzte Natürlichkeit des Jahrhunderts. Durch die edel gebundenen Gesten und den Takt des Vortrages sind diese Bilder zugleich ein Ausdruck schönen Menschentums im Sinne der Klassik. Es sei noch auf den alten Johann Heinrich Tischbein hingewiesen, der, in großen Aufgaben sich nicht über eine lokale Bedeutung erhebend, seine Tüchtigkeit hier nur in dem Familieninterieur von 1774 offenbart.

Der Schwabe Füger (1751—1818), das Haupt der auch durch weitere Namen vertretenen Wiener Schule, entgeht, reicher begabt und stärker an Entwicklung als Fr. August Tischbein, doch schließlich nicht der Virtuosität. Wenn er aber auch eine Zeitlang, wie es das »Bildnis einer vornehmen Dame« zeigt, klassizistischen Tendenzen huldigt, im koloristischen und malerischen Können bleibt er sicherer Meister.

Der jüngere Bruder Wilhelm Tischbein (1751—1829), von dem kein namhaftes Porträt zu sehen ist, erscheint in den mythologischen Darstellungen trotz seiner kräftigen Natur ganz im Banne einer falsch verstandenen Antike. Sonst wird von den akademischem Boden entprossenen, gegen das Rokoko gerichteten Kompositionsbestrebungen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, gewiß mit Absicht, so gut wie nichts gezeigt.

So sehr sich Deutschland in der Pflege des Landschaftsbildes hervortat, war es bezeichnenderweise nicht der Boden für Darstellungen, welche die zeitgenössische Existenz feiern. Das kokette Genre der Watteauschule wurde in Sachsen durch Dietrich (1712—74) aufgenommen. Doch diese steife, nüchterne Manier erscheint nur wie eine Karikatur auf die geistreichen Vorbilder. Auch bei der trockenen Art des Pragers Grund (1714—1767) darf man nicht an wahre malerische Pikanterie denken. Der Frankfurt-Darmstädter Kreis pflegte ein naturschwärmerisches bürgerlichbäurisches Genre. Hier verdient nur Seekatz (1719—68) genannt zu werden, eine in ihren Grenzen reizende Begabung. Mit seiner über die Formen hinhuschenden Art und den zart verschwimmenden Tönen steht er noch ganz im Rokoko. In der drolligen Welt dieser Bilder treiben die Menschen ein harmloses Kinderwesen. An die entzückenden Phantasien des gleichaltrigen Augsburger Stechers Nilson erinnern einige Handzeichnungen. Eine isolierte Erscheinung war der an Pariser Kultur genährte Kölner Peters (1725—95). Das Bild einer Musikgesellschaft gibt, doch ohne ganz von seiner Originalität zu überzeugen, die erstaunliche Probe einer edel und groß erfaßten Gesellschaftsszene. In Chodowiecki (1729—1801) endlich, der ja nur nebenbei unter die Maler rechnete, begegnet man einem positiven, tief realistischen Geist, einem ganz selbständigen Phänomen im damaligen Deutschland. Von ihm sind zwei meisterhafte Gesellschaftsbildchen von 1757 zu sehen, die seine eigenste Art zeigen.

Hätte die deutsche Vergangenheit, die diese Gemäldeschau ausbreitete, im 19. Jahrhundert noch im Bewußtsein der öffentlichen Meinung gelebt, das Ringen der Maler wäre sicher von anderem Verständnis getragen worden.

NEKROLOGE

Hans Erlwein †. Dresden hat einen überaus schweren Verlust erlitten: Stadtbaurat Hans Erlwein, der mit dem sächsischen Liebesgabenzug nach Frankreich gefahren war, ist in Amagne-Lucquy an der Bahnlinie Reims-Givet bei einem Zusammenstoß des Automobils mit einer Lokomotive tödlich verunglückt und in französischer Erde bestattet worden. In Dresden herrscht tiefe Trauer über den jähen Hingang dieses hervorragenden Künstlers, der durch seine bedeutsamen Bauten und Planungen seinen Namen für immer mit Dresdens Baugeschichte verknüpft hat. Kaum ist es je einem Architekten gestattet gewesen, in so wenigen Jahren eine solche Fülle wichtiger Aufgaben in einer Stadt zu bewältigen und dabei durch eine vornehme Baugesinnung so vorbildlich zu wirken, wie es Hans Erlwein vergönnt war. Ein Dutzend Schulen hat er erbaut, vier Verwaltungs- und Sparkassengebäude, zwei Feuerwachen, ein Wasserwerk, einen Gasbehälter, zahlreiche Kleinwohnungsbauten an fünf Stellen der Stadt, Erweiterungsbauten zu einem der Stadtkrankenhäuser und zu einem Frauenhause, den Riesenbau des Schlachthofes, der einer kleinen Stadt gleicht, Hochbauten für die Kläranlage, den Aussichtsturm auf dem Wolfshügel, die bedeutsame Umgestaltung des Theaterplatzes nebst dem Italienischen Dörfchen, das gewaltige neunstöckige Speichergebäude, den Neubau der Löwenapotheke an einer der bedeutsamsten Stellen der Stadt, nicht zu gedenken der zahlreichen Straßenbahnwartehallen, Verkehrsgebäude, Hochbehälter, Bedürfnisanstalten, Gewächshäuser für die Stadtgärtnerei, sowie der noch unvollendeten, im Gange befindlichen Bauten, darunter das Kunstausstellungsgebäude, ferner der meisterlichen Planung für die Umgestaltung des Königsufers in Dresden-N. usw. Alles dies in noch nicht zehn Jahren!

Erlwein kam aus Bayern nach Dresden. Er war 1872 in Bayrisch-Gmain bei Reichenhall geboren, hatte in München an der Technischen Hochschule Architektur studiert und hatte sich bereits in Bamberg als Stadtbaurat — mit 26 Jahren — die Sporen verdient. Im Februar 1905 kam er nach Dresden. Seine ersten Bauten in Dresden erinnerten noch an seine süddeutsche Schulung, aber mehr und mehr ward er in Dresden heimisch. Unaufhörlich studierte er die Eigenart von Desdens alten Bauten, suchte er sich vor allem die Umrißwirkung der Dächer klar zu machen, wohl wissend, daß sie die Wirkung eines Stadtbildes in bedeutsamer Weise mitbestimmt. Nicht ging er einem bestimmten Stil nach, aber sein Ziel war in jedem Falle, den jeweiligen Bau dem vorhandenen Stadtbild harmonisch einzuordnen, jedes Bauwerk eigens für die Stelle zu gestalten, für die es bestimmt war. Unermüdlich arbeitete er dabei seine Pläne immer von neuem durch, bis er sein Bestes gegeben hatte. Zu diesem Streben Erlweins im Sinne der wiedergewonnenen städtebaulichen Ideen gesellte sich als oberster leitender Gesichtspunkt für die Durcharbeitung seiner Bauten die Zweckmäßigkeit, die ihm als A und O des Bauschaffens erschien. Seine Grundrisse sind durchgehends meisterhaft. Und weiterhin verwandte er grundsätzlich nur die besten Materialien, nie billige Surrogate, nur das Gediegene genügte seiner vornehmen Baugesinnung. Er wußte, daß Kunstgewerbe und Kunsthandwerk nur dadurch auf die Höhe geführt werden können, daß sie entsprechende Aufträge erhalten, daß der Architekt als Leitender das Höchste von ihnen fordert und sich nur mit gediegenen Leistungen in echten Materialien zufrieden gibt. In diesem Sinne hat er die in Dresden altüberlieferte Kupferbedachung wieder zu Ehren gebracht, hat er immer nur das beste Holz, die beste Art Ziegel, den besten Putz und die beste gediegene Arbeit geduldet und verwendet. So hat er im besten Sinne erzieherisch und vorbildlich für das Dresdner Kunsthandwerk gewirkt. Die edle Harmonie seiner Bauten aber rührt nicht zuletzt davon her, daß er stets mit den besten, ihm an Gesinnung verwandten Malern und Bildhauern zusammen arbeitete und sie zu gemeinsamer Arbeit an seinen Bauten heranzog, wo es nur irgend möglich war. Georg Wrba, Karl Groß, Otto Gußmann, Paul Rößler u. a. waren seine ständigen Mitarbeiter, und sie alle einte er in der Künstlervereinigung Zunft, die er im Anschluß an die epochemachende dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 in Dresden gründete als einen Mittelpunkt für angewandte Kunst im vornehmsten Sinne des Wortes. Es ist begreiflich, daß ein Mann wie Erlwein, der so hartnäckig und gegebenenfalls mit bajuvarischer Kraft seine Grundsätze verfocht, der auch temperamentvoll zu hassen verstand, auch Feinde und Gegner hatte. Überschauen wir aber sein Werk, überdenken wir, was er Dresden an Taten und an künstlerischer Gesinnung gegeben hat, so können wir nur sagen, daß Dresden einen gewaltigen schweren Verlust erlitten hat. Möge es der Stadt gelingen, ihm einen Nachfolger zu geben, der im gleichen Sinne weiter schaffen und Erlweins Erbteil mit gleicher Genialität, Kraft und künstlerischer Vornehmheit zum Heile der Stadt verwalte. ꝏ

August Macke, der junge Bonner Maler, ist, wie schon kurz berichtet, auf dem westlichen Kriegsschauplatz einer feindlichen Kugel zum Opfer gefallen, nachdem er kurz zuvor durch eine besonders kühne Tat sich das Eiserne Kreuz verdient hatte. Macke gehörte zu der Gruppe derer, die sich selbst gern »Expressionisten« nannten und als Träger einer neuen künstlerischen Entwicklung fühlten. Sein liebenswürdiges Talent war durch die Theorien, die in diesem Kreise eifrig gepflegt wurden, nicht ganz aus der Bahn gebracht, und darum fand er seine Erfolge bei einer anderen Schicht als seine radikaleren Genossen. Macke war noch sehr jung, erst Mitte der zwanziger Jahre, und er hätte wohl noch Zeit gehabt, seinen Weg zu finden, nachdem die Münchener Russen durch diesen Krieg hoffentlich für immer aus Deutschland verbannt sind. Er sollte diese Befreiung nicht mehr erleben. Vielleicht hätte sie ihm auch eine Enttäuschung nicht erspart, da er sich ohne die künstlerische Steigerung von dieser Seite mit einem bescheideneren Platze hätte begnügen müssen. Die Trauer um den Menschen kann nicht das Urteil über das Ausmaß seines Talentes trüben. Aber er stand erst am Anfang. Das Schicksal versagte ihm eine Entwicklung, die vielleicht manche gute Frucht hätte zeitigen können. *a.*

Der Maler Woldemar Graf Reichenbach ist am 11. Oktober in Wachwitz bei Dresden gestorben. Er war 1846 zu Walddorf bei Neiße in Schlesien geboren, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Weimar bei Gussow und Brendel und bereiste dann die Niederlande und Italien. Von 1885—90 war er in Dresden tätig, 1890—94 vornehmlich in München, seit 1894 lebte er in Wachwitz. Reichenbach malte Landschaften, Stilleben und Genrebilder, worin er oft einem ans Groteske streifenden Humor Raum gab. Einläßliche Durchbildung der Einzelheiten und schmelzartiger Glanz der kräftigen blühenden Farben kennzeichnen seine Malweise. Zwei seiner Bilder befinden sich in der Dresdner Galerie (darunter das Bild seines Hauses im blühenden Frühlingsgarten), eins im Museum zu Stockholm, eins im Ehrensaale des Museums zu Weimar. ꝏ

Gefallen fürs Vaterland sind die beiden Dresdner Künstler **Oskar Döll** und **Kurt Nessel**. Der Bildhauer Döll war am 31. März 1886 zu Suhl in Thüringen als einziger Sohn eines Graveurs und Stahlschneiders geboren, erlernte zuerst bei diesem Gravieren und Schneiden und

ging dann zur Kunst über. Von Ignaz Taschner kam er 1907 zu Georg Wrba nach Dresden, zu dessen befähigtsten Schülern er gehörte. Selbständig schuf er u. a. die vier köstlichen, reizvoll bewegten Kinder auf der Balustrade des neuen Schauspielhauses in Dresden und einen Brunnen für den Marktplatz zu Dippoldiswalde, außerdem aber eine Reihe von vorzüglichen Medaillen, die er bemerkenswerterweise eigenhändig in Erz schnitt, so die Medaille zur Einweihung des Dresdner Rathauses 1910 und die für die Dresdner Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz 1913. Große Zukunftshoffnungen sind mit Oskar Dölls Tode (am 20. September) zunichte geworden. Noch wenige Tage vorher hatte er das eiserne Kreuz erhalten. — Kurt Nessel, der am 18. September 34 Jahre alt starb, war ursprünglich Lithograph und ging dann zur Malerei über als Schüler von Zwintscher und Kühl in Dresden. Er hat namentlich als Bildnismaler Anerkennung gefunden, so durch ein Selbstbildnis mit der Gitarre, das vermöge der fröhlichen Auffassung an Frans Hals erinnerte. Für die Aula des Magdeburger Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums malte er ein Wandbild, das Kaiser Wilhelm mit Bismarck und Moltke inmitten seiner Soldaten auf dem Marsche nach Paris darstellt. Auch in Kurt Nessel verlor die Dresdner Kunst eine hoffnungsreiche Kraft.

Der Berliner Maler **Ernst Hausmann** ist dieser Tage gestorben. Hausmann, der seit 1902 Besitzer der Goldenen Medaille für Kunst, die er auf der Großen Berliner Kunstausstellung für sein Altarbild für die Rügenwalder Marienkirche erhalten hatte, ist 58 Jahre alt geworden. Kirchenbild, Historie und Bildnis waren die Hauptfelder seiner Tätigkeit. Den Münchner Schüler Lindenschmits verraten seine Bilder des Eckehard, des Erzbischofs Guibert von Paris.

PERSONALIEN

Dr. **Oskar Fischel** hielt am 13. Oktober seine Antrittsvorlesung an der Berliner Universität über das Thema »Die bildende Kunst und die Bühne«.

Professor Dr. Alexander Amersdorffer, erster ständiger Sekretär der Berliner Akademie der Künste, hat jetzt als Leutnant d. R. das eiserne Kreuz erhalten.

Dem Porträtmaler **Ernst Linnenkamp** wurde das Eiserne Kreuz verliehen.

LITERATUR

Hans Friedrich Secker, *Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum).* Band I der »Führer durch die öffentlichen Kunstsammlungen in Danzig«. Erste illustrierte Ausgabe. Danzig 1913.

Als erster Band einer Folge von »Führern durch die öffentlichen Kunstsammlungen in Danzig« erschien im vorigen Jahre die »Städtische Gemäldesammlung, Stadtmuseum«. Hans Friedrich Secker, den die Danziger mit der Verwaltung ihres Kunstbesitzes betraut haben, legt in dem ziemlich reichhaltig illustrierten Büchlein Rechenschaft über seine bisherige Tätigkeit ab. Er hat den Gemäldebestand stark gesichtet, vieles magaziniert, die besten Stücke sachkundig restaurieren lassen und nun in einem Dutzend sauber — nur etwas zu rosig — getünchter Kabinette und Säle nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten neu geordnet und gehängt. Die große, gleichzeitig so nötige und dankbare Aufgabe, wie sie in den letzten Jahren in Wien, München, Dresden, Kassel, Köln und manchen anderen Kunststädten von den Galeriedirektoren zu lösen war, ist hier im Kleinen gewandt erledigt worden. Was man sieht — es ist nur ein Bruchteil der ehemals ausgestellten Sammlung — wirkt doppelt gut, und was man nicht sieht vermißt man kaum, weil es früher bei der Überhäufung der Wände doch nur schlecht zur Geltung kam. Die neue, mit üppiger Weitläuftigkeit angeordnete Aufstellung beginnt mit den Schnitzwerken und Gemälden der Gotik und Renaissance, meist deutschen Ursprungs, unter denen das 1543 datierte Miniaturbildnis eines Kaufmanns von Hans Holbein dem Jüngeren hervorzuheben wäre. (Vgl. den Aufsatz von Georg Habich, Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1913, p. 194—196 und Abbildung.) Daran schließt sich eine Sammlung guter vlämischer und niederländischer Kabinettstücke, welche einst der Danziger Kaufherr Jakob Kabrun (1759—1814) zusammenbrachte. Dem Andenken dieses um die Danziger Kunstpflege hochverdienten Stifters, des eigentlichen Begründers des Stadtmuseums, hat Secker seine Schrift gewidmet. Auf einen Raum mit meist deutschen und französischen Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts folgt die lokalgeschichtliche Abteilung. Sie enthält neben neueren Stifter- und Fördererbildnissen auch manche gute Arbeit der Danziger Barockporträtkunst, darunter die Werke des durch die Darmstädter Jahrhundertausstellung bekannter gewordenen Andreas Stech. Natürlich spielt Daniel Chodowiecki als Zeichner und Stecher hier auch eine große Rolle. Eine dritte Abteilung gibt die Entwicklung der Malerei seit etwa 1800 und führt über die Biedermeierzeit, den Klassizismus und die Romantik in die Tage und zu den Resultaten unserer modernen Kunstanschauungen.

Die bisher geschaffene Neuaufstellung der Danziger Galerie ist unseres Erachtens noch nicht als abgeschlossen anzusehen. In dem einstweilen zurückgestellten Bestande findet sich gewiß noch manches Wichtige, was dem Einheimischen lieb und wertvoll ist und dem fremden Besucher, zum mindesten in der lokalgeschichtlichen Abteilung, willkommen wäre. Auch Seckers »Führer« bedeutet infolgedessen nur ein Provisorium. Dennoch darf die Leistung des Danziger Konservators nicht zu gering bewertet werden. Sie ist verdienstlich in musealer wie in schriftstellerischer Hinsicht. Der feuilletonistisch gehaltene Text seines Büchleins wird den Zweck, den Beschauer der Sammlung zu orientieren und zum Kunstgenusse anzuregen, gewiß erfüllen. *Arthur Lindner.*

Heinrich Röttinger, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius.* Straßburg, Ed. Heitz, 1914. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 167.)

Die Holzschnitte in den beiden Büchern des Rivius, die 1547 und 1548 in Nürnberg gedruckt sind, werden bis jetzt nach dem Vorgange von J. Reimers und K. Lange dem Peter Flettner zugeschrieben. Röttinger weist in sehr eingehender und umständlicher Untersuchnng nach, daß die Mehrzahl der Holzschnitte Kopien nach den Illustrationen des Comasker Vitruv von 1521 und anderer Bücher, aber auch nach Kupferstichen Marcantons und Agostino Venezianos sind. Der Illustrator der beiden Nürnberger Bücher des Rivius ist demnach ein geschickter Kompilator, der das Abbildungsmaterial aus verschiedenen Quellen zusammensucht und geschickt verwertet. Nachdem das von Röttinger festgestellt worden ist, verlieren beide Bücher an Interesse. Jedenfalls können diese Illustrationssünden nicht mehr dem Peter Flettner zur Last geschrieben werden. Auf der Suche nach dem Namen des Illustrators kommt Röttinger zu weiteren gesicherten Resultaten. Die Holzschnitte sind auf mehrere Künstler zu verteilen. Die bisher dem Peter Flettner zugeschriebenen sind von Virgil Solis, dem übrigens schon Georg Hirth und Alfred Lichtwark in beiläufigen Bemerkungen die Schnitte der Riviusbücher zugewiesen

haben. Der Beweis, daß diese größte Gruppe der Schnitte von Virgil Solis herrührt, ist geglückt. Den Zeichner von zwei Holzschnitten nennt Röttinger Georg Pencz. Das überrascht, weil diesem Kleinmeister bisher noch keine Holzschnitte zugewiesen sind. Einmal ausgesprochen überrascht es nicht mehr, weil es sehr wahrscheinlich ist, daß dieser Genosse des Hans Sebald Beham Züchnugen für den Holzschnitt geliefert hat. Über diese Seite der künstlerischen Tätigkeit des Pencz verweist Röttinger auf ein künftiges Buch, in dem, nach seiner Arbeitsweise zu vermuten, ein ganzes Holzschnittwerk des Pencz zusammengestellt sein wird. *J. S.*

C. Benziger, *Die Fridolinslegende nach einem Ulmer Druck des Johann Zainer.* Straßburg, Ed. Heitz, 1913. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 166.)

Benziger erzählt in der Einleitung sehr viel vom Leben des heiligen Fridolin, seinen Werken, Wundern und von der Verehrung, die er gefunden hat, namentlich am Oberrhein und in der Ostschweiz. Der Verfasser der Fridolinslegende wird in einem Schweizer Kloster vermutet. Der erste mit Holzschnitten illustrierte Druck der Legende soll in Ulm bei Johann Zainer erschienen sein. Das wird durch Beziehungen Schweizer Klöster, Einsiedeln und St. Gallen, mit Ulmer Druckern erklärt, für die Beweisstücke beigebracht werden. Die Holzschnitte des angeblich Ulmer Drucks werden hier publiziert, sie gaben den Anlaß zum Buch. Den Reproduktionen liegt das Exemplar in der Berner Stadtbibliothek zugrunde, nach Benziger das einzige erhaltene vollständige. Die Angaben über andere Exemplare sind sehr verwirrt. Einen unvollständigen Druck besitzt die varianische Bibliothek in St. Gallen. Von einem dritten ebenfalls inkompletten Druck in der Klosterbibliothek zu St. Blasien ist eine Nachricht erhalten. Doch weiß Benziger nicht, wohin er gekommen ist. Dann fährt er wörtlich fort: »Eine Anfrage an die Kgl. Inkunabelkommission in Berlin wurde dahin beantwortet, daß zurzeit nur das Karlsruher Exemplar bekannt sei.« Von diesem Karlsruher ist aber sonst im ganzen Buch nicht die Rede. Daß die zitierte Behörde eine falsche Auskunft gegeben hat, ist bei der bekannten Exaktheit ihrer Antworten ausgeschlossen. Das Karlsruher Exemplar ist wahrscheinlich das verschollene aus dem Schwarzwälder Kloster. Die behandelte Ausgabe der Fridolinslegende ist ohne Jahreszahl, ohne Druckort, ohne Namen des Druckers erschienen. Aus den verwendeten Typen wird auf Ulm und Johann Zainer geschlossen. Da eine Druckseite nicht abgebildet wird, kann ich das nicht prüfen. Das mag der Inkunabelforschung vorbehalten bleiben. Die Sache kommt mir aber nicht geheuer vor, denn die Holzschnitte der Fridolinslegende haben mit den sonst vom Ulmer Zainer gebrachten recht wenig gemein. Der ausschließenden Unterschiede sind sogar weit mehr, als der verwandten Züge. Nun findet sich auf der Seite 17 das etwas seltsame Eingeständnis: »es ist aus der Zeichnung der Illustration nicht so leicht ersichtlich, ob die Bilder aus Ulm, Augsburg oder gar aus Basel stammen«. Augsburg paßt zum Stil der Holzschnitte so schlecht wie Ulm, dann werden sie wohl wirklich »gar aus Basel stammen.« Damit würde freilich die Hypothese, es sei ein Ulmer Druck, erschüttert. Bleibt die bestehen, was ich nicht weiß und untersuchen kann, dann müßte die ganze Folge der Schnitte von Basel nach Ulm transportiert sein. Ein seltener, aber nicht unerhörter Vorgang. *J. S.*

Zeichnungen nach Wu Tao-Tze aus der Götter- und Sagenwelt Chinas. Herausgegeben von F. R. Martin. München, F. Bruckmann. 1913.

»Signaturen großer Meister und Besitzersiegel sind meistens falsch.« Diese Wahrheit ist im Vorworte einer Publikation zu lesen, die den Namen des Wu Tao-Tze auf ihren Titel schreibt. Es ist seltsam, wie blind doch Liebe machen kann. Der chinesische Buchbinder, der im Jahre 1806 die Zeichnungen neu montierte, war nicht einmal vorsichtig genug, die üblichen Siegel nur auf das Papier zu drucken, sondern er stempelte seine neue Seide mit. So braucht man in dem besonderen Fall nicht einmal die übliche Skepsis, um den Siegeln zu mißtrauen. Und doch steht der Name des ehrwürdigen Altmeisters chinesischer Malerei auf dem Titel der Publikation. Wir wissen zu wenig von ihm, um überhaupt einen Ausgangspunkt der Kritik zu finden. Selbst in Japan fängt man an, die alten Attributionen nachzuprüfen und zweifelt an ihrer Stichhaltigkeit. Wie viel weniger besagen chinesische Siegel aus dem Jahre 1806!

Der Herausgeber geht aber noch einen Schritt weiter und zitiert den Schatten eines zweiten Halbgottes chinesischer Kunst. Weil Li Lung-mien der Überlieferung nach alle Werke des Wu Tao-Tze, die ihm erreichbar waren, kopierte, soll er nun auch für diese ärmlichen Umrißzeichnungen, die angeblich ein Urbild des Wu Tao-Tze wiedergeben, verantwortlich gemacht werden. Auch Li Lung-mien ist uns nicht viel mehr als eine Sagenfigur. Aber was ihm alte Tradition in Japan zuschreibt, verrät noch immer Meisterhand, obwohl kaum irgendwo der Verdacht der Kopie auszuschließen ist.

Es ist sehr modern heut, den japanischen Kunstbesitz zu schmähen, besonders bei denen, die ihn nicht aus eigener Anschauung kennen. Das ist nicht nur undankbar, denn alle Kenntnis fast, die wir haben, kommt von dort; es ist auch töricht, solange weder in Europa noch in Amerika und vor allem nicht in China die Reihen von Meisterwerken aufgetaucht sind, die den Besitz der Tempel und Sammlungen Japans in den Schatten stellen. Auch der Herausgeber der vorliegenden Publikation urteilt höchst abfällig über japanische Kennerschaft. Es ist zu fürchten, daß von der Gegenseite ihm dieses Urteil mit mehr Recht zurückgegeben wird. Er wundert sich, daß man in Ostasien nicht Zeichnungen gesammelt habe. Und er übersieht, daß drüben das Verhältnis von Zeichnung und Bild gerade umgekehrt ist wie bei uns. Das endgültige Werk entsteht durch Reduktion, es ist nicht eine ausgeführte Zeichnung, sondern die letzte Beschränkung auf das Wesentliche. Die Zeichnung wird nicht im Bilde verwendet, sondern durch das Bild aufgehoben. Wer möchte sich begnügen, das Unvollkommene zu besitzen! Und die Zeichnungen, die hier mit vielem Aufwand und technisch ausgezeichnet reproduziert werden, sind nichts anderes als Umrisse von Gemälden, sie verhalten sich zu den Bildern, die sie wiedergeben, genau so wie die Linienstiche nach den Fresken der deutschen Nazarener zu diesen selbst.

Man braucht nicht mit dem Herausgeber darüber zu rechten, ob es einen Sinn hat, die chinesischen Zeichnungen mit Botticellis Illustrationen zur göttlichen Komödie in Vergleich zu stellen. Aber es fordert zu schärfstem Widerspruch heraus, wenn aus so oberflächlichen Ähnlichkeiten kühne Schlüsse auf angeblich tatsächliche Zusammenhänge gezogen werden. Solcher luftiger Hypothesen ist die Einleitung des Werkes voll. Man darf die Belege, die nur geheimnisvoll angedeutet werden, mit Spannung erwarten, wird aber füglich bezweifeln, daß sie so gut fundiert sind wie Sarres erstaunliche Funde chinesischer Keramik in Samarra. Bedauerlich bleibt, daß der große Aufwand nicht einem würdigeren Werke zugute kam. Die mustergültigen Reproduktionen tun der bescheidenen Leistung eines kleinen chinesischen Kopisten doch allzuviel Ehre. *Glaser.*

Moritz Stübel, *Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine sächsischen Prospekte.* (Leipzig und Berlin 1914.)

Für die jetzt neu einsetzende Forschung über die deutsche Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts ist dieses kluge und überaus gründliche Werk über den sächsischen Landschaftsmaler Thiele ein guter und nützlicher Beitrag. Nützlich und dankenswert auch insofern, als Moritz Stübel in den Kapiteln über Thieles Tätigkeit in Dresden brauchbares Material zur Kunstgeschichte der sächsischen Residenz liefert. Die ausführliche, auf eingehende Archivforschungen gestützte Schilderung der Lebensumstände des Künstlers und die Reproduktionen von zahlreichen bisher schwer zugänglichen Prospekten vermögen nicht, das Bild, das man sich bisher auf Grund spärlicherer Proben von der künstlerischen Persönlichkeit Joh. Alex. Thiele gemacht hatte, wesentlich zu verändern. Er bleibt im Rahmen der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts interessant als ein Maler, der allzu starken niederländischen und französischen Einflüssen aus dem Wege geht und der, frei von klassizistischen Theorien, die unaufdringliche Romantik der sächsischen Lande mit eigenen Augen sieht und auf persönliche Weise gestaltet. An den Werken der großen Meister der Landschaftsmalerei gemessen erscheinen freilich auch jetzt noch seine Prospekte, nachdem sie durch diese Publikation in so vortrefflicher Weise ans Licht gebracht worden sind, nur als bescheidene künstlerische Werke eines Malers von geringem Rang. *E. Pl.*

Die deutscne Malerei im 19. Jahrhundert. Von Dr. *Richard Hamann,* o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität in Marburg. Mit 257 Abbildungen. Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1914.

Hamanns Buch ist eine höchst verdienstliche Arbeit. Ein so handliches, sachliches, zutrauenweckendes Werk über einen Stoff, der so allgemein interessiert, ist eine Kulturtat: Gerade weil es knapp, dem Stil nach eher trocken und maßvoll gehalten ist. Jedermann trägt Gewinn davon, der Forscher, der Kunstfreund, der Laie. Das Bett, in dem der nunmehr geschichtliche Strom der Erzählung sich bewegt, ist rauh und hart: um so mehr packt die ruhige Wucht, Geradheit und Fülle der Flut. Die Abbildungen sind wohl etwas miniaturenhaft, doch befriedigend gedruckt und, was die Hauptsache ist, gut gewählt. — Aber Hamann hat außer dem allgemein, durch das ganze Buch hin, auffallenden Geschick der Verknüpfung auch einige besondere Verdienste, indem er an mehreren wichtigen Orten das richtige Ja und Nein ausspricht. Die Berliner Lokalmalerei (Menzel abgerechnet!) der vierziger Jahre ist in der letzten Zeit überschätzt worden; Krüger namentlich und seinesgleichen. Da weiß Hamann klüglich einzuschränken. Anregend ist, was er über lange unbekannt gebliebene Künstler wie Niederée mitteilt. Weitaus das persönlichste doch schlagende Kapitel ist wohl das, wo er die Malerei der »Gründerjahre« schildert. Böcklins Geltung zieht den größten Vorteil daraus. Die Gedankenreihe, die Hamann an diesen Namen reiht, ist so recht die Gegenseite zu dem Bilde, das Meier-Gräfe von dem Meister gegeben hat. Triftig sind auch die Bemerkungen, in denen abwechselnd Böcklin, Marées und Feuerbach betrachtet werden. Hamann gehört zu denen, die eine kraftvolle Tat oder gar Tatenreihe höher schätzen als die hochfliegendsten Programme. Die letzten Teile des Buches sind etwas zwiespältig. In der Tat läßt sich die wogende Gegenwart nicht leicht geschichtlich-ruhevoll betrachten. Da tut ein anderes Temperament not. Es herrscht ein leidliches Durcheinander. Ein Muster davon ist die Behandlung des Neuidealismus, besonders die Seiten 335—340, 340 namentlich, wo mir übrigens so ziemlich der einzige richtige Fehler in diesem musterhaften Buche begegnet ist. Es sollte erstens von Welti, nicht von Weltli, und zweitens an dieser Stelle gar nicht von ihm die Rede sein.

VERMISCHTES

* **Die sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe zu Dresden** wird ihre diesjährige Jahresversammlung Ende Oktober in Dresden abhalten. Bei der Kölner Werkbundausstellung sind von dem verfügbaren Gelde der Landesstelle trotz Krieg und vorzeitigem Schluß rund 2000 Mark übrig geblieben. Die Ausstellungsschränke, die die Landesstelle im Auftrage des Ministeriums des Innern hat anfertigen lassen, bleiben zur Verfügung der Landesstelle für künftige Ausstellungen. Einstweilen sollen sie den königlichen Kunstgewerbeschulen zu Dresden, Leipzig und Plauen oder anderen staatlich unterstützten gewerblichen Schulen des Landes auf Widerruf geliehen werden. Bei jeder etwaigen Verleihung der Schränke an Private soll darauf gehalten werden, daß eine zahlungsfähige Person die Gewähr für unbeschädigte Rückgabe übernimmt. Ferner hat der Vorstand beschlossen, eine Sammlung Photographien von Erzeugnissen des sächsischen Kunstgewerbes anzulegen, um sie zur Empfehlung für das sächsische Kunstgewerbe zu verwenden. Sie sollen auch zu einem Bericht über das Sächsische Haus der Kölner Werkbundausstellung zur Verfügung gestellt werden. Zu einer Beratung des Deutschen Werkbundausschusses für Modenindustrie wurden die Direktoren Prof. Groß und Graul abgeordnet. Ferner wird eine Ausstellung in Sachsen hergestellter Gegenstände, die bisher der Öffentlichkeit unter fremder Flagge dargeboten wurden, vorbereitet. Die Landesstelle wird in Verbindung mit der Dresdner Handelskammer die Vorarbeiten hierzu leiten. Professor Graul wird dabei die Landesstelle vertreten.

In dem **8. städtebaulichen Vortragzyklus,** der vom 2.—15. November im Seminar für Städtebau an der Technischen Hochschule zu Berlin stattfinden sollte, ist infolge des Krieges der Termin für die Vorträge einstweilen aufgehoben worden. Der seminaristische Sonderkursus vom 2.—20. November sowie der Einführungsvortrag am 2. November finden statt.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 5. 30. Oktober 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE AUSSTELLUNG VENEZIANISCHER MALEREI IM BURLINGTON FINE ARTS CLUB IN LONDON [1])

VON GEORG GRONAU

In diesem Frühjahr veranstaltete der Burlington Club die Fortsetzung der Ausstellung, die vor zwei Jahren an derselben Stelle stattgefunden hatte. Waren damals Werke der Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts gezeigt worden, jedoch mit Einschluß des Giorgione, so war die diesjährige Ausstellung wesentlich der Generation von Künstlern gewidmet, die in ihren Anfängen von dem Genius des Frühverstorbenen die stärksten Anregungen erfahren hatten. Nur zwei Bilder, übrigens von geringer Bedeutung, gehörten noch der Kunst der vorhergehenden Generation an: ein »segnender Gottvater« (Nr. 50 des Katalogs, Lady Wimborne), ausgestellt als Lotto, aber wahrscheinlich, wie der Katalog schon andeutet, von Cima und das Bildnis einer reich gekleideten jüngeren Frau, auf dem Cartellino als Werk des Giovanni Bellini bezeichnet, ein geringes Bild der Werkstatt, etwa von Bissolo (Nr. 44, Lord Somers).

Im Mittelpunkt stand Tizian, und das Hauptstück der gesamten Ausstellung (seiner Qualität nach) bildete das Porträt eines jungen Mannes, das die Mehrheit der Beurteiler geneigt zu sein scheint, diesem Meister endlich zu lassen. Dies jedenfalls ganz hervorragende Werk stellt einen vornehmen jungen Mann in rotem und schwarzem Atlasgewand vor einer ornamental dekorierten Nische dar, der seinen Hut gesenkt in der Hand hält (Nr. 14, Bes. Hon. Ed. Wood, früher Hon. Mrs. Meynell Ingram, Temple Newsam. Abgebildet bei H. Cook, Giorgione [2] S. 86). So gewiß es enge Beziehungen zu der kleinen Gruppe von Bildern Giorgiones — Berlin, Pest — aufweist, so scheint die Auffassung, fester, weniger sensitiv, ein anderes Temperament zu verraten und leitet zu Tizian hinüber. Daß auch diese Zuschreibung, die von allen möglichen die größte Wahrscheinlichkeit hat, nicht jeden Zweifel zerstreut, soll nicht verschwiegen werden; der Vergleich mit dem wenige Plätze davon hängenden gesicherten Jugendwerk Tizians, dem bekannten Jünglingsporträt aus Hamptoncourt (Nr. 18), ließ leichte Verschiedenheiten der Auffassung erkennen, die aber innerhalb einer und derselben Persönlichkeit wohl möglich sind.

Nicht allzuviel später — etwa ein Jahrzehnt — muß die Entstehung eines dritten Bildnisses von der Hand Tizians angesetzt werden, das einen Giacomo Doria, von vorn gesehen, darstellt (Nr. 20, Lady Wernher). Dieses Bild hat s. Z. Herbert Cook in die Literatur eingeführt [1]) und hat damals die völlig richtige Empfindung gehabt, wenn er es als ein Werk der Jugendepoche ansprach. Es ist wesentlich meine Schuld [2]), wenn es dann als Werk der Spätzeit betrachtet worden ist, wofür ich als Entschuldigungsgrund nur die mir damals mangelnde Autopsie anführen kann. Wie der Augenschein beweist, gehört das Bild zur Gruppe der reifsten Frühwerke und möchte in dem bedeutenden Bildnis eines jungen Mannes im Louvre (Nr. 1591) auch hinsichtlich der Auffassung seinen nächsten Verwandten haben.

Von Werken der Jugendzeit waren ferner da: die Replik der Herodias mit der Magd aus Mr. Bensons Besitz (Nr. 8), die sich aber mit dem Original in der Galerie Doria nicht vergleichen läßt [3]), und das Hauptexemplar des Porträts der prachtvollen Frauengestalt, die ihre Linke auf der Schulter eines Mohren ruhen läßt, in welchem Bild wir nach Justis wohlbegründeten Ausführungen das von Vasari erwähnte Bildnis der Laura de' Dianti sehen dürfen (Nr. 31, Richmond, Sir Frederic Cook). Leider hat dieses Exemplar, das sich bis in die estensische Sammlung zurückverfolgen läßt, so stark gelitten und ist wegen der Firnisflecken, mit denen es ganz bedeckt ist, so schwer zu beurteilen, daß man sich nur mit größter Zurückhaltung äußern kann; jedoch läßt das einzige wohlerhaltene Stück, das farbig reiche Kostüm des Knaben, ahnen, daß das Bild einst von sehr hoher Qualität gewesen sein muß.

Eine Reihe anderer Werke standen in mehr oder minder lockerem Zusammenhang mit dem Meister. Außer Kopien, wie einer im Format veränderten nach dem hl. Hieronymus im Louvre (Nr. 4, Sir Archibald Campbell), oder der koloristisch sehr reizvollen nach dem Abendmahl im Escorial (vor der Verstümmelung des Originals, wie auch das Bild in der Brera; Nr. 52, Lady Wantage) gab es Variationen auf tizianische Themata: eine »Lavinia«, das blonde Haar mit Blumen geschmückt, im grünen Gewand, in der Haltung der sogen. Cornaro der Uffizien und des Mädchens mit der Vase in Dresden (Nr. 4, H. E. Wilbraham), ein Mädchen mit aufgelöstem blonden Haar, im Hemd, das einen Teil der Brust frei läßt, eine Abwandlung des Wiener Bildes des »Mädchens im Pelz« (Nr. 29,

1) Der Burlington-Club hat die Absicht, die Hauptwerke der Ausstellung in einer seiner bekannten Veröffentlichungen zu vereinigen.

1) Burlington Magazine I, 1903, S. 185.

2) In der englischen Ausgabe meines Tizianbuches (London 1904) S. 282.

3) Das läßt sich selbst aus den Abbildungen beider Exemplare in Fischels Bande (Klassiker der Kunst III [3] S. 30) erkennen.

Earl Spencer) und das Bildnis einer Sultanin, das auf ein Idealbild der Roxane von Tizian zurückgeht (Nr. 43, Earl of Yarborough)[1]). Auch ein »Salvator mundi« (Nr. 45, Lord Darnley), der wegen des Glases nicht zu beurteilen war, in der Art eines Bildes der Eremitage (Fischel S. 166) und eine heilige Familie (Nr. 42, Cook, Richmond), die durch eine Reihe von Wiederholungen bekannt ist — eine Komposition in Tizians Frühstil, von H. Cook jetzt dem Francesco Vecellio gegeben[2]) — mögen hier angeschlossen sein.

Noch zwei Bildnisse, die als Werke Tizians vorgeführt wurden, verdienen eine kurze Erwähnung: das eine, ein vornehmer Jüngling in schwarzer Tracht mit reichen Goldverzierungen — offenbar ein Mitglied eines fürstlichen Hauses — hat kompositionell Eigenschaften, die des Meisters durchaus würdig sind, aber die Technik weicht völlig ab (Nr. 34, Duke of Devonshire), das andere, das nach der langen Inschrift Giulio Antonio II., Herzog von Aquaviva darstellt (Nr. 48, Colonel H. C. Legh), ist für den Meister erheblich zu schwach.

Ich reihe hier einige Bilder an, die sich an tizianische Kompositionen, namentlich der Frühzeit, eng anschließen und daher bald diesem Meister, bald Giorgione, neuerdings auch Francesco Vecellio zugeschrieben worden sind. Das eine, oft besprochene — Madonna in reinem Profil (Nr. 26, Benson) — hat noch vor der Kritik eines Cavalcaselle bestanden (deutsche Ausgabe I, S. 95); H. Cook hat es dem Giorgione zuschreiben wollen[3]); Berenson aber hat, wenn auch mit einigem Zweifel, den Namen des Caprioli genannt, womit die Qualität des Bildes doch erheblich zu tief eingeschätzt ist. Es erscheint mir bei dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse nicht möglich, einen bestimmten Autor zu nennen; denn viele werden in jener künstlerisch hochgespannten Zeit um 1510 durch die starken Anregungen, die innerhalb einer außerordentlich begabten Generation von einem zum andern gingen, gelegentlich über die Grenzen ihrer Begabung hinausgeführt. Das gleiche gilt von einer kleinen heiligen Familie (Nr. 22, Marquis of Bath) in offener Landschaft, die zu den reizvollsten Schöpfungen dieser Epoche gehört[4]). Man könnte meinen, den sogen. »Meister des Allendale-Bildes« — von den einen mit Giorgione, von anderen mit Catena identifiziert — hier in einem etwas späteren Stadium seiner Entwicklung wiederzufinden. Seinem künstlerischen Temperament entspricht das liebliche Bildchen nicht schlecht. In dieselbe Sphäre der Konzeption nach, wenn auch qualitativ tief unter beiden Bildern stehend, gehört das kleine Halbfigurenbild der Madonna mit Sebastian und Rochus (Nr. 38, Holford); vielleicht traf Berenson das Richtige, als er den Namen der Girolamo Santacroce nannte, der allerdings seine provinziale Abkunft dann hier mehr als sonst hat verstecken können. Neuerdings auf Francesco Vecellio hat man eine prächtige Santa Conversazione mit Hieronymus und Dorothea bestimmen wollen (Nr. 54, Galerie in Glasgow); ich muß bekennen, daß dieser auf Cook zurückgehende Vorschlag für das dem Tizian recht nahe kommende Bild mir mehr zusagt, wie die durch die Autorität von Berenson und Frizzoni gestützte Zuschreibung an Polidoro. Ich kenne von diesem nichts, was obigem Bilde sich vergleichen ließe.

Von den anderen Venezianern aus der großen Generation um Giorgione war Sebastiano ganz hervorragend vertreten. Zunächst durch ein wohl bekanntes Jugendwerk, das Frauenbildnis der Sammlung Cook in Richmond (Nr. 9), das noch vor seine Übersiedlung nach Rom fällt, und diesem stand als glanzvolles Gegenstück des gereiften römischen Stiles das Abbild einer stolzen Römerin gegenüber, mit weißem Kopftuch, in bräunliches Rot und einen lichtgraugrünen Mantel gekleidet (Nr. 2, Lord Elgin). Die Replik dieses Bildes, auf dem durch Attribut die Dargestellte als hl. Lucia bezeichnet ist (Nr. 5, Otto Beit) konnte sich neben dem anderen Exemplar nicht behaupten; man vermißte hier jenes unvergleichliche Sfumato, das das erstgenannte Bild auszeichnet. Dann zwei männliche Porträts in Sebastianos großartiger Auffassung. Das eine stellt einen im Armstuhl sitzenden Kardinal — angeblich Hadrians Vertrauten Enckenvoert —, einen Mann von groben Zügen, dar (Nr. 15, D. Erskine); es ist leider, namentlich im Gesicht, aufs schwerste beschädigt. Das zweite zeigt einen vollbärtigen Mann um die Vierzig in schwarzer Tracht, fast en face gegen einen grünen Vorhang gesehen; das Gerät auf dem Tisch (Schreibzeug, Bücher, Globus) neben ihm deuten eher auf einen Gelehrten, als auf einen Kriegsmann, wie Federigo da Bozzolo, mit dem man den Dargestellten glaubte identifizieren zu können (Nr. 27, Marquis of Lansdowne). Dieses Bild, das seit über vierzig Jahren nicht öffentlich gezeigt worden ist, war eines der eindrucksvollsten Stücke der Ausstellung.

Von Palma sah man zwei Werke, beide schön, gesichert und wohlbekannt, das Porträt eines jüngeren Mannes im Schmuck vollen dunkelbraunen Haares, eines der typischsten Beispiele des palmesken Porträtstiles (Nr. 13), und eine figurenreiche »Santa Conserzione« mit kniendem Stifter (Nr. 32), beide aus der Sammlung Benson. Ein drittes Bild, ein liederlich, doch mit Bravour gemalter hl. Georg (Nr. 7, Col. Sir Audley D. Neeld) wurde von einigen Kennern vermutungsweise Palma zugeschrieben. Auf mich machte es den Eindruck eines etwas späteren Werks.

An Palma mag man Cariani reihen, den das charakteristische männliche Bildnis aus Mr. Bensons Besitz (Nr. 28) und das Porträt eines älteren Mannes mit dem Schmuck einer goldenen Kette und im mit Pelz besetzten Gewand aus der Holford-Sammlung (Nr. 40) gut vertraten. Ein anderes Männerporträt, vor einer Ruine mit Nische, das unter Carianis Namen gezeigt

1) Abbildung in Beiträge z. Kunstgesch., Fr. Wickhoff gewidmet (Wien 1903) S. 132.

2) Reviews and appreciations (London 1912) S. 95; Abb. T. XXXII; die Abb. eines anderen Exemplars Fischel a. a. S. 204.

3) Giorgione[2] S. 97 ff. (m. Abb.).

4) Eine Teilwiederholung (die Madonnengruppe allein) in Hamptoncourt (Nr. 183).

wurde (Nr. 51 Rev. L. Gilbertson), war eine unverkennbare Arbeit des Beccaruzzi. Carianis Name ist von Berenson für die Judith mit ihrer Magd (Nr. 30, Neeld) genannt worden, ein Bild von auffallend bunter Färbung und sehr verblasenem Farbenauftrag; die Landschaft im Hintergrund, Sonnenuntergangsstimmung, fast dosso-artig. Das stark unter dem Einfluß des Sebastiano stehende Werk muß, wenn von Cariani, aus seiner Frühzeit stammen. Unbedingt von der gleichen Hand, ebenso hell und bunt, rührt ein kleines Madonnenbild mit Sebastian im Louvre her (Nr. 1159), das Berenson konsequenterweise ebenfalls Cariani zuschreibt. Mit einigen Einschränkungen wird im Katalog Carianis Name auch für eine »Auferstehung Christi« genannt (Nr. 3, Benson), unter Hinweis auf die »Ehebrecherin« in Glasgow und den »Petrus Martyr« der National Gallery. Das farbig reiche, aber koloristisch nicht eben feine Werk steht dem Bild mit dem gleichen Gegenstand (jedoch Querformat) in S. Francesco della Vigna in Venedig, das gelegentlich für Giorgione in Anspruch genommen wurde, nahe.

Ein anderer aus Bergamo stammender Maler, Bernardino Licinio, war mit drei seiner Bildnisse günstig vertreten, die trotz starker Anlehnungen an den Stil der großen Porträtisten Venedigs stets eine gewisse eigene Note zeigen — freilich am ehesten durch eine gewisse Schwächlichkeit sich zu erkennen geben. Es war doch nur in Zeiten großer Naivetät möglich, daß man ein Porträt von ihm auf den Namen des Giorgione taufte. Unter diesem Namen war sein Bildnis eines jungen Mannes, der die Hand auf einen Totenschädel legt (Nr. 17, Erben Sir William Farrer) noch vor zwanzig Jahren in London ausgestellt. Ein den bekannten Gruppenbildnissen in der Galerie Borghese und in Hamptoncourt verwandtes Halbfigurenbild — eine Frau mit Notenbuch und zwei Männer (Nr. 33, Lord Kinnaird) —, sowie ein signiertes Bildnis eines älteren Mannes, datiert 1524 (Nr. 39, Lord Brownlow), einem Bildnis Licinios in den Uffizien nahestehend, waren andere gesicherte Arbeiten von ihm, während eins unter seinen ausgestellten Porträts, das der Elena Cappello (Nr. 53, Countess of Carlisle) starke Zweifel erweckte.

Einem weiteren Maler aus der Provinz — er scheint vorwiegend in Treviso tätig gewesen zu sein —, dem seltenen Domenico Caprioli, gehörte ein voll bezeichnetes männliches Bildnis an, das sein spätestes erhaltenes Werk sein dürfte[1]); denn es stammt aus seinem Todesjahr 1528 (Nr. 35, Bowes-Museum, Barnard Castle). Caprioli beweist sich hier ebenso, wie in seinen sonst bekannten Bildern, als ein recht schwacher Künstler; und so hat auch dieses Bild wesentlich als eine Rarität Bedeutung. Die gute Haltung, die lebendige Pose hat er Größeren, ohne die Fähigkeit, sie zu selbständigem Erlebnis zu gestalten, nachgeahmt.

Pordenone fehlte, wie stets; keiner der großen Meister der Hochrenaissance ist ja außerhalb seiner engeren Heimat so wenig kennen zu lernen, wie er.

1) H. Cook hat es zuerst in die Literatur eingeführt (Burlington Magazine VIII, S. 343); eine Abbildung auch in Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. 23, 1912, S. 99.

Ein Bild der Herodias verriet schon dadurch den späteren Nachahmer, daß das Haupt des Täufers nach dem Frühbild von Tizian mit dem gleichen Vorwurf kopiert war (Nr. 12, Sammlung Holford). Dafür war, immer noch aus der Generation der Künstler, deren Schaffen ungefähr mit dem Jahrhundert begann, Lotto gut und in verschiedenen Phasen seiner Laufbahn vertreten. Da war das bekannte Frühbild, dessen Gegenstand bisher meist als »Danae« gedeutet wurde — jetzt als »Traum eines Mädchens« bezeichnet —, aus den ersten Anfängen des wechselvollen Künstlers (Nr. 21, Sir Martin Conway); das etwas bunte, aber durch köstliche Detailschilderung namentlich des Hintergrundes ausgezeichnete Bild der »Susanna« von 1517 (Nr. 25, Mr. Benson), endlich der von Berenson um die Mitte der dreißiger Jahre angesetzte Hieronymus in dunkelnder Abendlandschaft (Nr. 4, Lord Pembroke). Von den Lotto zugeschriebenen Bildern steht den Werken seiner ersten Epoche der schon seit früheren Ausstellungen oft diskutierte Kopf des jugendlichen Meisters, voll en face, aus der Cook-Sammlung (Nr. 6) ganz nahe; das Gemisch von Dürer, Barbari, selbst Antonello, wenn man will, das sich in diesem Bild beobachten läßt, legt den Gedanken an Lotto recht nahe. Ein größeres Breitbild der Madonna mit zwei Stifterbildnissen im reinen Profil erschien von geringerer Qualität, als der sehr ungleiche Meister sie selbst in schwachen Momenten, an denen es bei ihm nicht mangelt, zeigt (Nr. 16, Benson). Das Porträt einer kostbar gekleideten Dame (Nr. 45, Holford) war überhaupt nicht venezianisch, sondern rührt am ehesten von einem Künstler der Schule von Cremona her. Berenson hat es geradezu dem Giulio Campi zugeschrieben.

Schon weiter entfernt von dem Jahrhundertanfang und überleitend zu der Kunst, wie sie sich gegen die Mitte des Cinquecento gestaltet, waren die Werke von Bonifazio und Schiavone; diese beiden Meister bezeichneten die obere Grenze, die nicht zu überschreiten sich die Ausstellungsleitung zum Ziel gesetzt hatte. Die Kunst des Bonifazio vertrat in seiner früheren palmesken Phase eine Anbetung der Hirten[1]) (Nr. 10, Holford), seine Reifezeit eines der vier Deckenbilder, die einmal den Palast Giustinian Calerghi in Padua geziert haben und sämtlich der reichen Sammlung Mr. Bensons angehören (Nr. 23). Ein Cassone mit Szenen aus der Geschichte der Dido, im Bonifazio-Atelier entstanden, hatte derselbe Besitzer gesandt (Nr. 24). Ein farbig besonders reiches Cassonebild mit einer ovidischen Darstellung (Nr. 11, Herbert Cook) und ein für den Meister sehr charakteristisches Männerporträt (Nr. 40, Holford), einen Falken auf der Faust[2]), waren gute Repräsentanten der Kunstweise des Schiavone.

Mit der Ausstellung der Bilder zugleich wurde eine kleine Zahl von Zeichnungen, alle aus der gewählten Sammlung von H. Oppenheimer stammend, gezeigt.

1) Von Wickhoff ist dieses Bild irrig für Jacopo Bassano in Anspruch genommen worden (Jahrb. des A. H. Kaiserhauses, XXIV, 1903, S. 93 m. Abb.).

2) Ein Umrißstich nach dem Bild bei Lebrun. Recueil de gravures, Paris 1809, Nr. 18.

Daß sie früher sämtlich der Sammlung Heseltine angehörten, spricht genugsam für ihre Qualität. Ein Studienblatt in Rötel von Carpaccio paßte nicht eigentlich in den Rahmen dieser Ausstellung. Unter den ausgestellten Tizians war mindestens ein Blatt echt, die Studie in schwarzer Kreide zum hl. Markus auf dem Bilde der »Fede«, also aus der Spätzeit des Meisters; aber auch zwei der Landschaften, namentlich die eine mit einem Faun, erweckten einen sehr günstigen Eindruck. Andere Zuschreibungen, wie die eines Frauenbildnisses an Lotto und einer Madonna (Rötel) an Palma — ein unbedeutendes Blatt — dürften sich kaum aufrecht erhalten lassen. —

So bot diese Ausstellung, obwohl der Gesamtcharakter durch das starke Überwiegen des Bildnisses etwas monoton war, eine Fülle von Anregung für den Kunstfreund und die stets erfreuliche Gelegenheit, weit Verstreutes in Muße betrachten und miteinander vergleichen zu können. Eine dritte Venezianische Ausstellung, in deren Mittelpunkt Veronese und Tintoretto stehen werden, ist für einen späteren Termin in Aussicht genommen.

NEKROLOGE

Der Maler **Ismael Gentz** ist in Berlin im 52. Lebensjahre gestorben. Er war ein Sohn des bekannten Orientmalers Wilhelm Gentz, dessen Werk er im gleichen Sinne fortzuführen bemüht war. Seine Bleistiftporträts genossen in manchen Kreisen einen gewissen Ruf. Ernsthafter Kritik hielten seine Werke nicht stand.

Der Münchener Bildhauer Professor **Josef Floßmann**, geboren in München am 19. März 1862, ist am 20. Oktober im Alter von 52 Jahren gestorben. Er gehörte der Schule Adolf Hildebrands an. Zahlreiche Arbeiten hat er in engem Zusammenhang mit der Architektur selbst geschaffen, so neben zahlreichen Werken an Bauten Gabriel von Seidls und Theodor Fischers auch in Berlin an Messels Wertheimbau am Leipziger Platz, wo ein Teil der Skulpturen von ihm herrührt. Seine Vorliebe für die alte deutsche Kunst der Renaissancezeit kommt in verschiedenen Brunnen von seiner Hand besonders zum Ausdruck. Sein letztes großes Werk ist die Reiterfigur für das Bismarckdenkmal in Nürnberg, dessen architektonischen Schmuck Theodor Fischer schuf. Im Jahre 1906 wurde er zum Mitglied der Akademie der Künste und zum Professor ernannt. Im vorigen Jahre wurde er als Lehrer an die Kunstgewerbeschule in München berufen, wo er besonders für dekorative Plastik wirken sollte.

Am 23. September starb, wie schon kurz berichtet, den Heldentod für das Vaterland der Vorstand der Fürstlich Fürstenbergischen Sammlung und Bibliothek Professor **Otto Heinrich**, Oberleutnant der Res. und Kompagnieführer im Inf.-Reg. Nr. 169, im Alter von 38 Jahren. Prof. Heinrich stammte aus Pforzheim, war im badischen Schuldienst tätig, wurde später Lehrer des Erbprinzen v. Fürstenberg, erhielt Ostern 1910 den Titel Professor, kam 1911 an das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, im folgenden Jahre als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an die Herzogliche Bibliothek in Gotha, von wo er im vorigen Jahre nach Donaueschingen berufen wurde.

PERSONALIEN

Professor **Henry van de Velde** hat die von ihm erbetene Entlassung aus seinem Amte als Direktor der Kunstgewerbeschule in Weimar erhalten. Der Künstler hatte sich schon im vergangenen Frühjahr entschlossen, seine Weimarer Staatsstellung zum 1. April 1915 aufzugeben. Bis dahin beabsichtigt er seine Lehrtätigkeit fortzusetzen.

Der Lübecker Architekt Baurat **Karl Mühlenpfordt**, der zurzeit im Felde steht, ist als ordentlicher Professor auf einen neu begründeten Lehrstuhl für Architektur und Städtebau an die Braunschweiger Technische Hochschule berufen worden. Er hat sich als Städtebauer und Denkmalpfleger, ebenso wie durch seine Bauten, einen guten Namen erworben, ihm ist es vor allem zu danken, daß sich die neuen öffentlichen Gebäude Lübecks in das alte Stadtbild so mustergültig eingliedern.

Das Eiserne Kreuz erhielt der Leutnant d. R. Architekt **Heinrich Straumer,** der durch seine Landhausbauten in der Umgebung Berlins und durch seine Kirchenbauten bekannt ist.

KRIEG UND KUNST

Da **Brügge** ebenso wie **Gent** ohne Kampf von den Deutschen eingenommen wurde, so haben die Gebäude und Kunstsammlungen Brügges keinerlei Schaden erlitten. Aus den Kirchen und Museen wurden alle Bilder der Primitiven und andere beweglichen Kunstwerke ersten Ranges schon im September geborgen, als eine Beschießung befürchtet wurde. Aus dem Johanneshospital wurden sämtliche Bilder entfernt. **Antwerpen** hat durch die Beschießung wenig gelitten. Es sind vielleicht 60 Häuser beschädigt oder verbrannt; aber keinerlei Kunstschätze zerstört.

Die Kommission für die **Große Berliner Kunstausstellung 1914** schreibt: »Auf die Notiz, die durch die deutschen Zeitungen gegangen ist, daß **die deutsche Abteilung der Lyoner Ausstellung** seitens der französischen Regierung konfisziert und zugunsten der Stadt Lyon versteigert wird, ist eine große Anzahl von Anfragen an uns ergangen über das Schicksal der französischen, englischen und belgischen Kunstwerke, die in der Großen Berliner Kunstausstellung 1914 ausgestellt waren. Wir können daraufhin mitteilen, daß diese Werke in einem von der Königlich Preußischen Staatsregierung zur Verfügung gestellten Raume bis zum Ablauf des Krieges aufbewahrt werden sollen, um nachdem den betreffenden Eigentümern zugestellt zu werden. Von einer Beschlagnahme seitens unserer Regierung, die wohl nach den Lyoner Vorgängen verständlich wäre, verlautet nichts. Eine Beschlagnahme durch uns verbietet sich aus rein rechtlichen Gründen«.

VERMISCHTES

Otto Greiner hat soeben ein lithographiertes Bildnis von Max Klinger vollendet. Greiner weilte in den letzten Wochen in Leipzig und hat diese Zeit benutzt, um seinen Freund Klinger mit der Greiner eigenen künstlerischen Sorgfalt und Sachlichkeit auf den Stein zu porträtieren. Das Bildnis hat im Leipziger Klinger-Kreise solche Bewunderung erregt, daß der Stein für das Leipziger Museum angekauft worden ist, um an der Wand des Klinger-Saales eingemauert zu werden. — Klingers Kopf ist ganz von vorn, geradeaus blickend, gegeben und frappierend getroffen. Es ist das ähnlichste aller existierenden Porträts von Klinger und wird somit für alle Zeiten dokumentarischen Wert behalten. Es ist auch, gleich dem »Professor Meurer«, auf der Höhe von Greiners lithographischer Federtechnik. So kann es für den Klinger-Sammler die beiden herrlichen 1904 radierten Selbstbildnisse des Meisters in wichtiger Weise ergänzen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 6. 6. November 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE GERECHTIGKEIT DES KAISERS TRAJAN

Ein Dantestoff und seine Darstellung in der Kunst

»Io dico di Traiano imperatore.«
Purg. X, v. 76.

Dante hat mit seinem Führer Virgil das Tor des Läuterungsberges durchschritten und gelangt auf einem schmalen, steilen Wege, der sich zwischen Felswänden hin- und herwindet, zu dem ersten Kreise, einem flachen, drei Manneslängen breiten Sims, auf dem die Stolzen ihren Hochmut büßen. Hier sind Beispiele der Demut mit so vollendeter Plastik dargestellt, daß sie die Kunst des Polyklet beschämen, so realistisch, daß man nicht nur die Handlung zu sehen, sondern die Worte der dargestellten Personen zu hören glaubt. Eines dieser Reliefs behandelt die Legende von der Witwe, die dem an der Spitze des Heeres ausziehenden Kaiser Trajan in die Zügel fällt und um Genugtuung für ihren getöteten Sohn fleht. Der Kaiser vertröstet sie auf seine Rückkehr aus dem Kriege, aber das unglückliche Weib will in ihrem Schmerze von einem Aufschub nichts wissen: »Herr, wenn du nun nicht zurückkehrst« (soll man mir straflos mein Liebstes genommen haben?) »So wird mein Nachfolger dir Recht verschaffen« entgegnete der Kaiser. »Was nützt es dir, wenn dein Nachfolger seine Pflicht erfüllt, du aber die deine verletzest?« Das Wort schien auf den Kaiser einen tiefen Eindruck zu machen, denn er schob den Feldzug auf, bis er den Schuldigen bestraft und dem Weibe ihr Recht verschafft hatte. —

Dies in Kürze der Inhalt der 21 Verse des 10. Gesanges vom Läuterungsberge, in denen der Dichter trotz der knappen Schilderung ein Bild von größter Anschaulichkeit vor unserem Auge erstehen läßt. Die Verse lauten in Gildemeisters trefflicher Übersetzung:

Es zeigt in Marmor Roms erhabenen Mann,
Um dessenthalb, damit er selig werde,
Gregor den wunderbaren Sieg gewann.
Ich rede von Trajan, dem Herrn der Erde.
Und eine Witwe, der man wohl das Flehen
Und Trauern ansah, stand vor seinem Pferde,
Und rings um ihn war dicht gedrängt zu sehn,
Reisiger Troß, und über diesem Schwarme
Sah man in goldnem Feld die Adler wehn.
Inmitten aller dieser schien die Arme
Zu sprechen: »Herr, gewähre Rache mir!
Mein Sohn ist tot und ich vergeh im Harme,«
Er schien zu sagen: »Warte bis ich hier
Zurückgekehrt.« Und jene: »Herr,« — wie einer,
Der Eile hat vor schmerzlicher Begier —
»Wenn du nun stirbst?« Und er: »So tut's statt meiner,
Der nach mir.« Sie: »Mag seine Plicht er tun,
Was nützt es dir, wenn du vergissest deiner?
Und er: »Sei guten Mut's, ich will nicht ruhn,
Bis ich die Schuld gelöst, noch früher gehen,
Das Recht gebeut's und Mitleid hält mich nun.«

Woher hat Dante diese Legende entnommen?[1]) Zweifellos schöpfte er aus mehreren Quellen, zunächst aus einer Sammlung von Anekdoten: Fiori di filosofi e di molti savi, die man früher dem von Dante hochgeschätzten Brunetto Latini zuschrieb.

Eine zweite Quelle bot die Biographie des Papstes Gregor des Großen von Paulus Diaconus 787 (hier aber als späterer Zusatz) und die des Johannes Diaconus um 880, in der sich eine Erzählung findet, die eine bald nach Gregors Tode 604 verfaßte und in einem St. Galler Kodex noch erhaltene Legende wiedergibt. Der Gregor-Biograph erzählt nämlich, die schöne Tat Trajans sei dem Papste eingefallen, als er über das Forum Trajani ging und er habe darüber in der Peterskirche geweint, daß ein so milder Fürst als Heide zu ewiger Höllenstrafe verurteilt sei. In der nächsten Nacht vernahm er eine Stimme, seine Bitte für Trajan sei erhört worden, er solle aber nie wieder für einen Heiden beten. Ein späterer Zusatz, der sich schon in der Legenda Aurea des 13. Jahrhunderts findet, fügt hinzu, Gott habe ihm zur Strafe die Wahl gelassen, ob er lieber zwei Tage länger im Purgatorio bleiben wolle (der Dante-Kommentator Francesco da Buti spricht von einer Stunde) oder sein ganzes Leben an Hüftweh leiden wolle — und Gregor wählte das Hüftweh. Von einem Punkte dieser Erzählung aus bietet sich ein Ausblick auf den früheren Weg der Legende. Wenn sich Gregor gerade auf dem Trajans-Forum der gerechten Handlung erinnert, so liegt der Grund darin, daß man im 6. Jahrhundert auf einem Monument des Forum Trajanum einen Vorgang dargestellt zu sehen glaubte, dessen wesentlichsten Zug bereits Dio Cassius von Hadrian berichtet hatte: Eines Tages traf der Kaiser auf der Straße eine Frau, welche eine Bitte an ihn richtete. Er antwortete zunächst: ich habe keine Zeit. Da rief sie: dann regiere auch nicht. Darauf wandte er sich und gab ihr Gehör. Eine besondere Stütze schien die Legende von dem Kaiser und der Witwe durch Darstellungen auf Münzen und auf den Reliefs der Triumphbogen zu finden, denn auf ihnen sieht man häufig ein vor dem Kaiser kniendes Weib, nämlich die Personifikation einer römischen Provinz wie Achaia, Arabia usw. Solche Münzen finden sich von Trajan ebenso oft wie von Hadrian. Ein Triumphbogen in Benevent, errichtet 114 am Beginn der Via Trajana enthält ein Relief, in welchem der Kaiser ein vor ihm kniendes Weib erhebt; es ist die von ihm kolonisierte Dacia. Noch

1) Diese Frage behandelt bereits 1878 Gaston Paris La Légende de Trajan im 35. Bande der Bibliothèque de l'école des hautes études.

mehr nähert sich den Danteversen ein Relief auf dem Konstantinsbogen, das auf dem Trajansforum gefunden war und gedeutet wurde in dem Sinne, daß Trajan vor der Bibliotheca Ulpia der Errichtung der Trajanssäule zuschaut. Es hat natürlich nichts mit der Legende von der Vedovella zu tun, denn Konstantin errichtete den Bogen 315, als er über Maxentius triumphierte. Das zu seinen Füßen liegende, diesmal nicht kniende Weib stützt ihren linken Arm auf ein Rad und ist so als Personifikation des Verkehrs gedacht, mit deutlicher Beziehung auf die Tätigkeit des Kaisers in der Anlegung von Straßen. Wenn nun das Mittelalter alle diese Reste römischer Triumphplastik in dem christlichen Sinne der Nächstenliebe auffaßte, so wiederholt sich auch hierin das Schicksal des Allegorischen, mißverstanden zu werden. Hierbei blieb aber die Legende nicht stehen. Bisher war von einer Bestrafung des Schuldigen nicht die Rede; aber schon die alten Chroniken des 13. und 14. Jahrhunderts und ebenso die Dantekommentatoren Jacopo della Lana, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti haben die Erzählung erweitert: der eigene Sohn des Kaisers hat im Spiel oder durch einen unglücklichen Zufall das Kind der Witwe getötet. Er soll nach dem harten aber gerechten Spruch des Kaisers durch Henkershand sterben, aber die Anklägerin selbst bittet für ihn um Gnade und der dem Beile des Henkers Entronnene wird der Witwe an Sohnesstatt gegeben, um ihr bis zu ihrem Ende ein Ernährer zu sein. Diese rührende Geschichte setzt sich aus mehreren Legendenstoffen zusammen, deren Ursprung wohl im Orient liegt. Hierauf deutet schon das Rechtsprechen des Kaisers im Vorbeiziehen, das durchaus nicht römisch, sondern orientalisch ist. Wollte man diese Spuren weiter verfolgen, so würden sich wohl Wandlungen und Wiederholungen ergeben ähnlich denen, die die Geschichte von der treulosen Witwe in der Weltliteratur erlebt hat[1]).

Kein Zweifel, daß Dante diesen Stoff für die Kunst erobert hat. Es kann nicht die Absicht sein, alle künstlerischen Darstellungen der Trajans-Legende zu besprechen, wie es mit einiger Vollständigkeit in dem Aufsatze von Giacomo Boni in der »Nuova Antologia« vom November 1906, betitelt »Leggende«, geschieht. Nur auf einige charakteristische Beispiele sei kurz hingewiesen. Mit besonderer Sorgfalt hat Botticelli in seinen Federzeichnungen zur Divina Commedia gerade dieses Blatt gestaltet. Diese Zeichnungen sind bekanntlich von Botticelli mit einem Silberstift leicht skizziert und dann mit der Feder in brauner oder schwarzer Farbe ausgeführt, nur drei Blätter sind koloriert. Einige hat der Künstler nur angelegt und nicht völlig ausgeführt, und es scheint, daß diese Arbeit, die Botticelli für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici unternahm, ihn bis zu seinem Tode 1510 beschäftigte. Daß diese Zeichnungen trotz ihres diskursiven Charakters einen vollen künstlerischen Genuß gewähren, liegt besonders daran, daß Botticelli durch den seelischen Ausdruck seiner Gestalten besonders den Typus der Beatrice geradezu neu geschaffen hat. Andererseits müssen wir Corrado Ricci darin Recht geben, daß Lippmann, der 1887 die Zeichnungen in originalgetreuer Reproduktion herausgab, in seiner Schätzung zu weit gegangen ist. Die Zeichnungen bleiben doch immer Botticelli und verbreiten die ihm eigene Grazie auch über die grausigen Szenen der Hölle. Um so höher steigt für Ricci ein Künstler des 16. Jahrhunderts, dessen Dante-Illustration er in einer großen Ausgabe der Divina Commedia reproduziert. Es ist Federigo Zuccaro († 1609). Es sind im ganzen 87 Blätter, zum Teil nur mit Rötel gezeichnet, die der Künstler in den Jahren 1587 und 1588 im Escurial in Madrid, wohin ihn Philipp II. berufen hatte, schuf. Während Botticelli auf die Figuren das Hauptgewicht legt und die Szenerien nur ganz leicht andeutet, behandelt Zuccaro die Umgebung mit großer Sorgfalt. Wenn wir ihm auch das Lob eines geistreichen und virtuosen Künstlers nicht vorenthalten können, so werden wir doch dem Botticelli den Vorzug geben, denn die schulmäßige Art des Zuccaro verführt ihn oft zu einer Manier, die sich mit dem Geist des Dantewerkes nicht verträgt. Soviel im allgemeinen über das Werk, das sich in der Handschriftenabteilung der Uffizien befindet. Die hierher gehörige Tafel des Ricci-Werkes zu Purgatorio X zeigt die drei Reliefs mit mathematischer Regelmäßigkeit nebeneinander stehend.

Neben einer Skulptur aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts am Dogenpalast in Venedig sei ein Kupferstich des deutschen Kleinmeisters Hans Sebald Beham genannt. Von dem Augsburger Hans Schäufelein stammt ein Holzschnitt in einem Werke, das im Jahre 1535 in Augsburg gedruckt wurde. Es heißt der Deutsch-Cicero und enthält 40 Holzschnitte mit dem bekannten Künstlerzeichen, der kleinen Schaufel. Von modernen Darstellungen ist von besonderem Interesse das Gemälde von Delacroix im Museum von Rouen von wahrhaft Rubensscher Formengebung.

Eine eingehendere Würdigung rechtfertigen zwei Darstellungen der Legende, die ungefähr derselben Zeit, aber verschiedenen Stilrichtungen entstammen. Im historischen Museum von Bern befindet sich ein Wandbehang, der wohl um 1450 in einem niederländischen Hautelisse-Atelier in Brüssel hergestellt sein dürfte. Dieser Teppich stammt nicht, wie durch einen Irrtum Kinkels in den Mosaiken zur Kunstgeschichte (Berlin 1876) oft in der Literatur angegegeben ist, aus der Burgunder-Beute, die die Schweizer in der Schlacht bei Granson 1476 Karl dem Kühnen abnahmen, vielmehr gehörte er ursprünglich dem Bischof Georg v. Saluces, der im Jahre 1461 starb. Das Wappen der Familie, die von 1142—1548 die Markgrafschaft Saluzzo besaß, befindet sich im oberen Rande des Teppichs, der mit mehreren anderen Stücken von dem Bischof der Kathedrale von Lausanne gestiftet wurde (vgl. Stammler, der Paramenten schatz im historischen Museum zu Bern 1895). Wahrscheinlich ist er 1537 von Lausanne an Bern aus-

1) F. Grisebach, Die treulose Witwe. Eine orientalische Novelle und ihre Wanderung durch die Weltliteratur. 4. Aufl. 1882.

geliefert worden. Der Teppich ist nach den nicht mehr erhaltenen Wandgemälden Rogers van der Weyden im Brüsseler Rathaus gearbeitet. Er enthält im ganzen 6 Bilder, von denen uns nur die Trajanssage interessiert. Daneben ist die Erlösung Trajans durch Papst Gregor in zwei Bildern und die Sage von Herkinbald von Bourbon dargestellt. Jeder der Vorgänge ist durch einen eingewebten lateinischen Spruch erläutert, der völlig übereinstimmt mit dem überlieferten Text der Originalgemälde von Roger van der Weyden. Diese Gemälde, zwischen 1430 und 1440 entstanden, wurden von Kennern oft als hervorragende Kunstwerke gerühmt und sind auch von Albrecht Dürer 1520 in seinem Tagebuch der niederländischen Reise erwähnt. (»Ich hab' gesehen zu Prüssel im Rathaus in der gulden Kammer die 4 gemalten Materien, die der große Meister Rudier gemacht hat.«) Die Gemälde gingen wahrscheinlich 1695 durch das Bombardement der Franzosen zugrunde. In der figurenreichen Komposition, die ganz im Stile der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts gehalten ist, sieht man links die Witwe vor dem seinen Truppen voranziehenden Kaiser knien. Dieser ist im Gegensatz zu den anderen Römern mit vollem Bart dargestellt, er ist gewappnet und hält die kurze Streitaxt. Auf der rechten Seite, nicht getrennt von dem ersten Vorgange, erfolgt die Hinrichtung des Schuldigen. Einige edle Römer (in burgundischer Tracht) umgeben mit betrübten Gesichtern den am Boden knienden Delinquenten, der mit verbundenen Augen und gefalteten Händen den Todesstreich erwartet. Schon legt der Henker ihm die Hand auf die Schulter, um ihn für die Exekution zurecht zu rücken. Der Kaiser ist vom Pferde gestiegen und nimmt als unerbittlicher Richter die Mitte der Darstellung ein, auf die strenge Justiz das Hauptinteresse des Betrachters konzentrierend. Kinkel hat in dem oben erwähnten Aufsatz auseinandergesetzt, wie diese Gemälde den Ausgang bildeten für eine Reihe von Gerichtsstättenbildern, die in eindringlicher Sprache (meist spielt der Henker und eine grausame Strafe darin eine Rolle) den Ratsherren und Richtern die oberste Tugend der Gerechtigkeit ans Herz legen sollten.

Die Legende in ihrer erweitertsten Form mit dem Begnadigungsmotiv finden wir in einem anderen Kunstwerk, das unzweifelhaft von Dantes Purgatorio-Versen angeregt ist. Es besteht dieses aus zwei friesartig komponierten, figurenreichen, farbigen Stuckreliefs, die sich im Museum Rudolfinum in Klagenfurt als Eigentum des Geschichtsvereins für Kärnten seit 1853 befinden.[1]) Es ist merkwürdig, wie wenig Aufmerksamkeit man früher diesen beiden höchst interessanten und künstlerisch bedeutenden Reliefdarstellungen geschenkt hat. Der gedruckte Führer des Geschichtsvereins (herausg. 1877, neu aufg. 1897) teilt uns mit, daß sie aus dem Millstätter Kloster stammen und den Triumphzug des römischen Kaisers Trajan darstellen; wahrscheinlich italienische Renaissance im Stile des Mantegna. Während die letzte Bemerkung zutrifft, ist die Erklärung der Darstellung falsch, denn es handelt sich hier nicht um einen Triumphzug, wie wir sofort erkennen, wenn wir uns in den Sinn der leidenschaftlichen Bewegung versenken, die diese etwa 40 Personen durchflutet. Das ist nicht der ruhige Schritt der Triumphanten, hier sehen wir nichts von gefangenen Barbaren und kostbarer Beute, und vor allem vermissen wir den Triumphwagen, il carroccio, wie er uns durch die Illustratoren des Petrarca vertraut ist, hier handelt es sich vielmehr um einen Auszug zum Kriege. Der Kaiser reitet, den goldenen Kranz im Haare, das Bärenfell unter dem Sattel, den Feldherrnstab auf das Knie gestützt, auf einem weißen Streitrosse, und vor ihm schreitet der Wappenträger, der des Kaisers Schwert und Helm in der erhobenen Rechten voranträgt, während ein gerade nach dem Kaiser sich umblickender Signifer auf seinem Feldzeichen das Losungswort des Feldzuges »Asia« trägt. Wir erkennen sofort, daß es sich um eine Darstellung der Trajanssage handelt, die in außerordentlich künstlerischer und dramatischer Weise die einzelnen Phasen der Handlung in einen leicht übersichtlichen Zusammenhang bringt. Während in dem ersten Relief nur ein Moment dem ganzen Bilde zugrunde liegt, gibt das zweite drei aufeinanderfolgende Entwickelungen, und zwar so, daß der wesentlichste Punkt genau dem ersten entsprechend in die Mitte gerückt ist. Es ist Schuld und Sühne: im ersten Teil hat ein Reiter das Unglück, ein Kind zu töten, die kleine Leiche liegt unter dem erschreckt sich aufbäumenden Rappen. Ein berittener und ein Fußsoldat suchen den Nachfolgenden von dem Unglück Kenntnis zu geben und den Zug aufzuhalten. Vorn versucht ein Weib die Reihen der Soldaten zu durchbrechen, an dem grauen Schleier als Witwe kenntlich gemacht. Im zweiten Bilde fällt sie dem Kaiser in die Zügel, genau so wie wir es bei Dante gelesen haben. Jetzt folgt als Mittelstück die Gerichtsszene, die freilich bei Dante fehlt, aber von den Kommentatoren, und zwar schon von Jacopo della Lana (erster Druck, Venedig, 1477) erzählt wird. Der Kaiser thront auf einem Feldstuhl, hinter ihm stehen, wie auf dem berühmten Relief vom Konstantinsbogen, zwei Personen, von denen der eine wohl ein Jurist, der andere der praefectus praetorio ist. Vor dem Kaiser steht die Witwe als Anklägerin, auf den Knien liegt der Schuldige. Der bärtige Henker ist bereit, ihm nach dem strengen Richterspruch das Haupt abzuschlagen, aber aus der Anklägerin erwächst dem Schuldigen ein Anwalt. In dem nächsten Bilde sehen wir sie, auf den neu gewonnenen Sohn gestützt, der liebevoll auf sie einredet, davongehen, und auch der Zug der Krieger setzt sich in Bewegung, um nach dieser Unterbrechung nach Asien ins Feld zu ziehen.

In vortrefflicher Weise hat es der Künstler verstanden, mit einfachsten Mitteln den Vorgang vor uns lebendig darzustellen. Der endlose Heereszug, der

1) Eine gründliche wissenschaftliche Untersuchung erfuhren diese Reliefs durch die Arbeit von Dr. Rob. Eisler, betitelt: Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz, Wien 1905 im Jahrb. d. K. K. Zentralkomm. f. Erforschung u. Erhaltung d. Kunst- und histor. Denkmäler n. F. III. Bd. 2. Teil, Seite 66—155.

dabei mit einer verhältnismäßig kleinen Zahl von Soldaten gebildet wird, bietet ein bunt bewegtes Ganze, in welchem das Mittelstück jedesmal fast ein Dreieck ist und sich übersichtlich von der Gesamtdarstellung scheidet. Wohl finden sich in Einzelheiten Mängel und Fehler, aber das Werk ist doch von einer geradezu klassischen Linienführung und Harmonie, die umso mehr fesselt, je öfter und länger man sich in die Darstellung versenkt. Was nun die Technik selbst betrifft, so erkennt man aus der fehlenden Figur des zweiten Reliefs, daß nach Aufzeichnung der Umrisse in das als Unterlage dienende Brett breitköpfige Nägel eingeschlagen sind, die den feucht gekneteten, mit dem Modellierholz bearbeiteten, schließlich bemalten und vergoldeten Stuck festhalten.

Wie bereits mitgeteilt, stammen die beiden Reliefs aus dem Millstätter Kloster. Es lag nun nahe, dort zu forschen, ob nicht Teile gefunden werden, die mit diesen Stuckreliefs in irgend einer Beziehung stehen. Diese Nachforschungen lenkten die Aufmerksamkeit auf eine Truhe, deren Deckel in der gleichen Weise ornamentiert ist wie die Umrahmung der Stuckreliefs. Auch die Größe der Truhe stimmte mit deren Größe überein, das Wichtigste aber ist ein am Fuße der Truhe angebrachtes Wappen der Familie Gonzaga von Mantua. Dasselbe Wappen befindet sich auch unter den zahlreichen das Netzgewölbe der Millstätter Stiftskirche schmückenden Schilden und zwar in enger Beziehung mit dem Wappen eines Grafen von Görz und Tirol. Dieses Wappen war am Ende des 15. Jahrhunderts allein zu führen berechtigt Leonhard, Pfalzgraf in Kärnten, der in zweiter Ehe verheiratet war mit Paola Gonzaga, der jüngsten Tochter Ludwigs II., des Markgrafen von Mantua. Dieser Leonhard starb am 12. April des Jahres 1500 und residierte in der Nähe von Millstatt »auf der Pruke«, d. i. auf dem Schlosse Bruck im Pustertal. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Truhe mit der Gräfin Paola in Zusammenhang steht, und Bode, der große Kenner der Renaissance, war der erste, der sie als eine Hochzeitstruhe erklärte. Man muß sich wohl denken, daß die beiden Reliefs zu zwei sogen. Cassoni gehörten, wie sie in der Renaissance oft mit künstlerischem Schmuck versehen wurden. Zur Mitgift jeder vornehmen Braut gehörte eine solche Truhe, die mit Schnitzereien und Vergoldungen aufs reichste verziert war. Besonders beliebt waren Szenen aus der biblischen Geschichte, wie die von Salomo und der Königin von Saba oder auch die bekannte von Boccaccio wiedergegebene Sage der Griseldis, die durch die Eifersucht des Gatten zu den grausamsten Prüfungen verdammt wird, um endlich durch Treue und Gehorsam alle Rechte der Herrin wieder zu erlangen. Solche Darstellungen sollten die Ehefrau wohl an die Tugend des Gehorsams erinnern. Nur weniges ist uns über das Leben der Paola von Gonzaga bekannt. Wir wissen, daß sie 1477 dem Markgrafen folgte, aber daß ihre Ehe keine glückliche war, da sie 1480 zeitweilig in das Elternhaus zurückkehrte, ferner, daß sie 1495 eine Badereise nach dem damals berühmten Abano bei Padua machte und bald darauf, wahrscheinlich 1496, starb. Mancherlei Gründe machen es wahrscheinlich, daß der überlebende Gatte das Heiratsgut mitsamt den kostbaren Truhen zu einer frommen Stiftung an den Georgsritterorden in Millstatt verwendete. Nun existiert zum Glück eine Abschrift des Inventars, das diese Prinzessin in die Ehe mitbrachte und das in der Aufzählung von Schmucksachen, Gewändern und Kostbarkeiten aller Art ein bemerkenswertes Bild der Toilettenbedürfnisse einer italienischen Fürstin des 15. Jahrhunderts bietet. Auch lernen wir daraus den Bildungsgrad und die geistigen Interessen einer solchen jungen Dame kennen, die übrigens schon als Fünfzehnjährige in die Ehe trat; enthält doch das Inventar eine ganze Anzahl Bücher, unter denen der Dante obenan steht. Von größtem Wert ist nun der Vermerk: »Item zwo grosse truchen gemalt mit des Trojanischen (!) Kaisers Historien, sind auch wohl übergoldet«. Dieses Inventar, das im Jahrbuch des Allerhöchsten österreichischen Kaiserhauses im 21. Bande veröffentlicht wurde, ist datiert vom 5. November 1478 und deutet mit aller Bestimmtheit auf die beiden hier in Rede stehenden Reliefs. Durch diese Beziehung ergibt sich auch ein Anhalt für den Künstler, von dem diese Werke stammen. Es ist in der Tat schwer, an einen anderen zu denken, als Andrea Mantegna, der von 1459 an im Dienste des Margrafen Ludwig II. Gonzaga von Mantua stand. Kein Künstler seiner Zeit war so wie er in den Geist der römischen Antike eingedrungen; wir wissen, daß er selbst ein Sammler römischer Altertümer war und daß ein Zimmer seines Hauses, welches er in den letzten Lebensjahren sich in Mantua erbaute, geschmückt mit der Gonzaga-Devise »Ab Olympo« seine Antikensammlung enthielt, aus der er mit schwerem Herzen die noch heut in der öffentlichen Sammlung Mantuas befindliche »Faustina« weggeben mußte, weil er eine fällige Baurate nicht zahlen konnte. Auch die stilkritische Vergleichung bietet eine Menge Übereinstimmungen mit den Werken Mantegnas, aus der wohl die schlagendste die Ähnlichkeit des zu der Witwe herabgebeugten Kaisers mit dem Kopf der Judith in einer Handzeichnung Mantegnas in den Uffizien bietet. Wenn wir aber glauben sollten, daß eine derartige Aufgabe eines Malers von der Bedeutung des Mantegna nicht würdig war, so belehren uns Dokumente, die Kristeller in seinem Mantegnawerk mitteilt, daß er auf Wunsch des Markgrafen auch Vorlagen für die Arrazzeria, die herzogliche Weberei, zeichnete. Am besten wird man annehmen, daß Mantegna die Zeichnung geliefert hat, während ein am Hofe der Gonzaga tätiger Plastiker von Beruf die Reliefs bearbeitete. Wenn sich aber auch der Künstler nicht mit Bestimmtheit ermitteln läßt, da eine urkundliche Notiz hierüber fehlt, so spricht dies durchaus nicht gegen den künstlerischen Wert der Darstellung. Wie sich nur bei ganz wenigen Buchmalereien die Künstler genannt haben und wir gerade die Werke hervorragendster Fertigkeit vermutungsweise gewissen Künstlern zuweisen, so ist es auch bei diesen Kunstwerken, die als Akzessorien einer so kunstsinnigen Zeit wie der Renaissance gelten müssen. Aber gerade dieses

Beiwerk liefert den Beweis, welchen Einfluß Dante in jener Zeit ausübte, wenn doch Motive aus seiner Dichtung ein so allgemeines Verständnis fanden, daß sie sogar zur Ausschmückung eines vornehmen Hausinventars den Stoff lieferten. *BRN.*

NEKROLOGE

Josèphe Déchelette †. Die archäologische und prähistorische Wissenschaft hat einen großen Verlust erlitten, da der ausgezeichnete französische Gelehrte Josèphe Déchelette vor einigen Wochen als Hauptmann der Territorialarmee im Felde geblieben ist. Déchelette war der beste Kenner der prähistorischen Archäologie Frankreichs und hat bei seinen gediegenen Forschungen alle Gebiete Europas, Nordafrikas und der Mittelmeerländer zum Vergleiche herangezogen, als er sein, auch von der deutschen wissenschaftlichen Kritik als unentbehrlich anerkanntes großes Handbuch »Manuel d'archéologie préhistorique celtique et galloromaine« veröffentlichte (s. meine Anzeigen der beiden ersten Bände in der Kunstchronik 1909/10 Sp. 231—233 und 1914 Sp. 432). Leider ist dieses treffliche Werk nur bis zum zweiten Bande gediehen; der dritte Band, der der gallorömischen Archäologie gewidmet sein sollte, ist wohl nur in den Vorarbeiten fertig, was um so mehr zu bedauern ist, als Déchelette für die gallorömischen und römischen Töpfereien die erste Autorität neben unserem Dragendorff war. Déchelette war Museumsdirektor in der kleinen Stadt Roanne; er gehörte zu denjenigen, nicht wenigen, französischen Gelehrten, die fern von der, die offizielle französische Kunstwissenschaft regierenden Clique der Mitglieder der Académie des inscriptions Bedeutendes leisteten und die oft im Auslande mehr Anerkennung fanden als in ihrer Heimat. Angesichts der Bedeutung der Décheletteschen Forschungen für die römisch-germanischen Studien muß der Tod des ausgezeichneten Gelehrten auch trotz der der Internationalität so abgekehrten Zeit in Deutschland beklagt werden. *M.*

PERSONALIEN

Gustav Ebe vollendete am 31. Oktober sein 80. Lebensjahr. Ebe gehörte zu den Architekten, die berufen schienen, nach dem Kriege von 1870/71 der Reichshauptstadt Berlin ihr neues Gepräge zu geben. Einige besonders reich gestaltete Privatbauten trugen der Stimmung der Zeit aufs glücklichste Rechnung. Nach verhältnismäßig kurzer Tätigkeit zog Ebe sich dann zurück, um sich wissenschaftlichen Studien zu widmen.

Theodor Wiegand vollendete am 30. Oktober sein 50. Lebensjahr. Vor drei Jahren wurde er als Nachfolger Kekulés v. Stradonitz zum Direktor der Antikensammlungen bei den Kgl. Museen in Berlin berufen, nachdem er vorher als wissenschaftlicher Baurat der deutschen Botschaft in Konstantinopel tätig gewesen war und die Ausgrabungen in Priene, Milet und auf Samos geleitet hatte.

Mit dem Eisernen Kreuz wurde ausgezeichnet **Dr. Fritz Winkler**, Assistent an der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Er ist in einem sächsischen Feld-Artillerie-Regiment bei den Kämpfen im Westen beteiligt.

Der frühere Bürgermeister von Straßburg und jetzige Präsident der Ersten Kammer des Landtags, Wirklicher Geheimer Rat Dr. **Otto Back**, beging am 31. Oktober in voller körperlicher und geistiger Frische seinen 80. Geburtstag. Alle großen Schöpfungen in Straßburg aus den letzten Jahrzehnten entsprangen seiner Initiative. Ein großer Teil wurde durch seine Schaffenskraft während seiner Amtszeit vollendet — er war von 1873—1880 Bürgermeistereiverwalter, dann Bezirkspräsident des Unter-Elsasses und von 1887—1906 Bürgermeister — so die Stadterweiterung, die Wasserversorgung, die Hafenanlage, andere, wie die gewaltige neue Spitalanlage, gehen in ihren Entwürfen auf ihn zurück. Bleibende Verdienste hat sich Back um die Städtische Gemäldesammlung erworben. Bekanntlich war die Gemäldegalerie, die die Stadt Straßburg in französischer Zeit besaß, während der Belagerung im Herbst 1870 untergegangen, da man sie in der Verwirrung zu bergen unterlassen hatte. An der Wiederherstellung der Straßburger Galerie hat Geheimrat Dr. Back den erfolgreichsten Anteil. Seit einigen Jahren führt der Jubilar den Vorsitz der Kunstkommission Straßburg des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. *K.*

DENKMALPFLEGE

Zur Ausbesserung und Instandsetzung der Innenseite der alten Stadtbefestigung von **Zülpich** hat der Provinziallandtag einen größeren Betrag bewilligt. Soeben ist mit der nach Plänen des Geheimrates Prof. Paul Clemen unter Leitung eines Bonner Regierungsbaumeisters als Notstandarbeit auszuführenden Restaurierung begonnen worden. *B.*

KRIEG UND KUNST

Kunstgewerbe und Krieg. In sehr erfreulicher Weise sucht der Dresdner Kunstgewerbeverein in dieser schweren Zeit, da so viele tüchtige, kunstgewerblich geschulte Hände lahmgelegt sind und der Erwerb kunstgewerblicher Erzeugnisse vielen als Luxus gilt, dem Kunstgewerbe zu helfen. Gelte es doch, unsere Kulturgüter aufrecht zu erhalten, damit wir auch hierin gewappnet sind, wenn die leuchtenden Tage des Friedensschlusses die Welt für unsere deutsche Kultur wieder öffnen und hoffentlich noch weiter als bisher. In einem Aufruf, den der Kunstgewerbeverein vor einiger Zeit versandte, hieß es: »Wie alle künstlerischen Bestrebungen sich heute dem Volksgefühl dieser Kriegszeit anzupassen suchen, so wird dies auch das Kunstgewerbe tun müssen. Es geht daher die dringende Bitte an unsere Kunstfreunde und Kunstgewerbetreibende, uns Vorschläge zu machen für Arbeiten, welche diesem Zweck dienen könnten und in geschmackvoller Ausführung in jeder Familie teure Erinnerungsstücke bilden würden. Jeder Arbeiter, der hierdurch beschäftigt werden kann, verringert die Last der öffentlichen Fürsorge.« Auf diesen Aufruf hin sind folgende Anregungen eingegangen: Gedenkblatt für Vereine und Gesellschaften, auf dem die Kriegsteilnehmer, die Gefallenen oder Inhaber des eisernen Kreuzes verzeichnet werden können. Zur Erinnerung an die vereinten Kämpfe Deutscher, Österreicher und Ungarn: Gedenkblätter, die in Wirtschaften oder Geschäften aufgehängt werden könnten — Tassen, Krüge, Teller mit den Wappen der drei Staaten — Seideldeckel in Metall oder Keramik — Wandkalender für das Jahr 1915 — Bilderrahmen für Kreuz oder Schrift — Schießscheiben, d. h. Bogen, die auf Scheiben aufgeklebt werden, für Kinder — Patenbriefe, auch solche für in der Kriegszeit geborene Kinder — Bildchen, wie sie bei katholischen Seelenmessen für gefallene Soldaten verteilt werden — Albums oder Kärtchen zum Einkleben und Sammeln von Zeitungsausschnitten, Kriegsbildern und dergleichen — Anhänger an die Uhrkette, worin Verwundete ihre Kugel aufbewahren können (sehr mit Unrecht wurden derartige Anhängsel im Kunstwart als Hausgreuel bezeichnet: die Idee hat nur für Ästheten etwas Unerfreuliches; es kommt nur darauf an, daß die Kugel in künstlerischer Weise gefaßt werde) — einfaches silbernes Halskettchen mit An-

hängsel (Kapsel oder Spruchblättchen) — Anhängsel für Armreifen — Armreifen mit Gravierung — Gürtelschlösser, silberne Ringe mit Schrift, Kriegstrauringe — Porzellanknöpfe für Hutnadeln — Stickereien mit Wappen der Verbündeten — Kassetten für Feldpostbriefe und Karten — Zigarrenkistenausstattung — Flaschenstöpsel — Nußknacker, Hampelmänner — Zigarren- und Zigarettentaschen — Postkartenständer — Mappen für Kriegsgedichte — Album zum Zusammenfalten mit Bildnissen der deutschen und österreichischen Kriegsführer. — Wir möchten dem noch hinzufügen: Gedenktafeln in Erz für die Gefallenen, die in Kirchen aufgehängt werden könnten. Das Konsistorium für die Provinz Brandenburg fordert für diesen Zweck bereits auf, Listen der Gefallenen in jedem Kirchspiel anzulegen. Diese Gedenktafeln könnten auch auf Pergament künstlerisch geschrieben oder gedruckt werden; für diesen Fall handelt es sich dann auch noch darum, einen entsprechenden Rahmen zu entwerfen. Ferner empfiehlt es sich vielleicht, Tischständer im Hinblick auf den Krieg charakteristisch zu gestalten. Selbstverständlich kommen auch Denkmünzen und Plaketten in Betracht, ganz besonders für einzelne bedeutsame Ereignisse wie die Befreiung von Ostpreußen, den Fall von Antwerpen u. a. Weiter nennen wir: Briefbeschwerer, gemalte Glasscheiben, Siegesbänder, häusliche Denkmäler, z. B. metallene Säulen mit Inschriften (z. B. der Schlachten an denen ein Kämpfer teilgenommen hat). Der Dresdener Kunstgewerbeverein vermittelt auf Wunsch eine künstlerische Begutachtung derartiger Entwürfe. ꝏ

Hodlers »Auszug der Jenenser Studenten 1813« ist seit dem Beginn des Wintersemesters nicht mehr an seinem gewohnten Platz im Treppenhause der Thüringischen Universität. Man hat das berühmte und jetzt vielbefehdete Bild, um es vor Beschädigung durch übereifrige Hände zu schützen, vorläufig magaziniert. *B.*

Lovis Corinth, dessen großes Gemälde »Die Grablegung Christi« im Rathaus zu **Tapiau** durch die Russen zerstört worden ist, hat sich bereit erklärt, für seine Vaterstadt ein neues Bild zu malen. Der Bürgermeister von Tapiau, Herr Wagner, dankt in einem längeren Schreiben dem Künstler für seine Bereitwilligkeit und teilt ihm gleichzeitig mit, daß von dem Bild nur noch wenige Stücke des Rahmens vorhanden sind. Dagegen ist das Triptychon Corinths »Die Kreuzigung Christi«, das sich in der Kirche von Tapiau befand, erhalten geblieben. Zwei Granatsplitter haben dem Kunstwerk nur geringen Schaden zugefügt.

AUSSTELLUNGEN

⊙ Im **Kupferstichkabinett** der königlichen Museen zu **Berlin** ist eine Ausstellung deutscher Bildnisse vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit eröffnet worden. Da nur künstlerisch wertvolle Porträts bedeutender Persönlichkeiten aufgenommen werden sollten, konnte eine Vollständigkeit nach keiner Richtung erstrebt werden. Immerhin ergab sich eine stattliche Reihe, die aus der großen Zeit der deutschen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bis in unsere Tage hineinreicht. Dürers gestochene Meisterbildnisse machen den Anfang. Ihnen schließen sich Cranachs seltene Kupferstiche an und seine bekannten Holzschnitte Luthers und Melanchthons. Kaiser Max stellt der prachtvolle, große Holzschnitt Dürers dar. In dem graphischen Werk Holbeins, des größten aller deutschen Bildnismaler, fehlt merkwürdigerweise das Porträt beinahe ganz. Hier steht nur der bekannte Holzschnitt des Erasmus in dem schönen Renaissancerahmen. Die starke Persönlichkeit und künstlerische Selbständigkeit des Hans Baldung Grien spricht aus dem einfachen Holzschnittporträt des Markgrafen Christoph von Baden. In dem Werke der Kleinmeister stehen die Bildnisse an hervorragender Stelle. Es sind großenteils besonders stattliche Blätter wie die Stiche des Aldegrever, das große Porträt des Kurfürsten Johann Friedrich von Georg Pencz und die klassischen Kupferstiche des Bartel Beham. Von seinem Karl V. besitzt das Berliner Kabinett die vollständige Reihe der vier Zustände in vortrefflichen Drucken. Von der interessanten Augsburger Radierer-Familie Hopfer stammen die Bildnisse des Kunz von der Rosen und des Franz von Sickingen. Lautensack ist in seinen gestochenen Porträts nur schwer als der Schöpfer der geistreichen Landschaftsradierungen wiederzuerkennen. Metallisch scharf steht der Kopf des Kaisers Ferdinand vor dem Hintergrunde und in dem schweren Rahmen, die in der freieren Ätztechnik behandelt sind. Bildnisse der Kaiser Matthias und Rudolphs II. hat Ägidius Sadeler gestochen. Ganz für sich steht ein reich bewegter Holzschnitt des Tobias Stimmer. Die Komposition des Rahmens um das Porträt des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenberg ist aus demselben Geist geboren wie die Führung des Striches, der Rhythmus der Falten im einzelnen. Es ist die schönste Frucht des national-deutschen Barock. Hier liegen die Fäden noch klar zutage, die bis zu Holbein zurückführen. Im 17. Jahrhundert ist jede solche Verbindung abgebrochen. Aus der niederländisch-französischen Kunstübung stammt der Stil des Jeremias Falck, des Philipp Kilian, die repräsentative Porträts des Großen Kurfürsten gestochen haben. Johann Georg Wolffgang hat Jacobi, den Gießer des Kurfürstendenkmals, in einem pompösen Blatte verewigt, aus der die Zeit Ludwigs XIV. noch deutlicher spricht. Ansprechend in seiner einfachen Sachlichkeit steht daneben das Porträt der Landgräfin Elisabeth von Hessen, eines der frühesten Schabkunstblätter, dessen Meister Ludwig von Siegen ist. Wolffgang stach noch die Bildnisse der zwei ersten Preußenkönige. Wenn Wille Pesnes Porträt Friedrichs des Großen reproduzierte, so zeigt es, wie auch diese Generation künstlerisch von Frankreich abhängig war. Den alten Friedrich hat Bause gestochen, von dem eine ganze Galerie berühmter Zeitgenossen herrührt. Hier stehen als Proben nur Lessing, Gellert und Wieland. Der Meister unter den deutschen Porträtstechern des 18. Jahrhunderts ist Georg Friedrich Schmidt. August der Starke und seine Gemahlin und der Generalfeldmarschall Katt sind Beispiele seiner großen, repräsentativen Bildnisse. Die intime Kunst des Meisters zeigt das radierte Selbstporträt am Fenster, das hier mit dem Familienbild des Chodowiecki zusammengestellt ist. Sintzenichs geschabtes Porträt des Königs Friedrich Wilhelm II. bildet den Beschluß. In dem Ausstellungssaale der neueren Abteilung setzt sich die Reihe der Bildnisse preußischer Könige mit Franz Krügers Arbeiten fort. Eines seiner bekanntesten Porträts stellt Friedrich Wilhelm III. dar. Von Friedrich Wilhelm IV. gibt es nur eine Aufnahme aus seiner Kronprinzenzeit, und ebenso lithographierte er Wilhelm I. als Prinzen von Preußen. Das große Porträt des alten Kaisers, das Stauffer-Bern radierte, steht im Mittelpunkt dieser Reihe preußischer Herrscher. Den Kronprinzen Friedrich und seine Gemahlin stellen zwei der glücklichsten Steindrucke von Feckert dar. Für sich steht das ganz große Repräsentationsporträt Kaiser Wilhelms II., das Ferdinand Schmutzer geschaffen hat. Die Helden der Freiheitskriege und die großen Gelehrten und Philosophen der Zeit sind entweder von Radierern wie Bolt, Bollinger, Buchhorn verewigt worden, so Bülow, York, Schill, Kant, Hegel, oder es existieren Lithographien nach Zeichnungen Krügers, wie die Bildnisse von Gneisenau, von den Brüdern Humboldt

und Schleiermacher. Volkstümlicher gedacht sind die großen Köpfe von Scharnhorst und Blücher, die Brücke und Klinsmann lithographiert haben. Eine schöne Porträtzeichnung des Freiherrn von Stein rührt von Julius Schnorr von Carolsfeld her. Merkwürdig schlecht ist es um die Bildnisse der großen Meister deutscher Dicht- und Tonkunst bestellt. Goethe und Beethoven stellen Steindrucke nach den sehr meisterlichen Porträts von Stieler dar. Für Schiller muß eine zweifelhafte Aufnahme von Weitsch genügen. Auch Ludwig Grimms Radierung nach Heinrich Heine hat nur bedingten Wert. Dagegen existiert von Ernst Moritz Arndt eine ausgezeichnete Porträtlithographie von Glänzner. Weit besser schneiden die bildenden Künstler ab. An Krügers Selbstporträt reihen sich seine eigenhändigen Lithographien, die Schinkel und Rauch wiedergeben. Die charakteristische Erscheinung des alten Schadow hielt Nen in einem Steindruck fest. Aus der Reihe von Ritters Darstellungen Düsseldorfer Künstler in ihren Ateliers stehen hier Hasenclever, Schirmer und Wilhelm von Schadow. In die neuere Zeit führen Stauffers Selbstporträt und sein Menzel. Und endlich folgt eine kleine Reihe lebender Künstler, die ihr eigenes Bildnis radiert haben, Liebermann, Slevogt, Klinger, Kalckreuth und Käte Kollwitz. Liebermann hat eine ganze Reihe von Porträts berühmter Zeitgenossen geschaffen. Bode und Brinckmann, Friedrich Naumann und Gerhart Hauptmann, endlich Fontane sind hier ausgestellt. Für die ältere Generation ist Stauffer der einzige, der sich um die Darstellung der Größen seiner Zeit bemühte. Die Dichter Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer und Gustav Freytag reihen sich den schon genannten an. Merkwürdig, daß Menzels Kunst sich dieser Aufgabe versagte. Seine Holzschnittfolge der Generale Friedrichs des Großen steht hier als einzige Ausnahme nicht zeitgenössischer Porträts. Die Helden von 1870 fanden keinen Meister, der würdig gewesen wäre, sie zu verewigen. Die Ausstellung gibt in Ermangelung besserer Aufnahmen die großen Lithographien nach Camphausen, die Bismarck und Moltke, den Kronprinzen und Prinz Friedrich Carl darstellen. Auch an guten Musikerporträts ist nicht eben Überfluß. Eine große Radierung des anglisierten Bayern Hubert Herkomer zeigt Richard Wagner wächsern und maskenhaft, während Frau Cosima eine der bekannten Steinzeichnungen Otto Greiners wiedergibt. Fast gar zu zierlich stehen daneben die feinen Lithographien Kriehubers, der in Wien eine unendlich fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Liszt und Meyerbeer unter den Musikern, Hebbel unter den Dichtern, sind Arbeiten seiner Hand. Ein Jugendbildnis des Kaisers Franz Joseph rührt von ihm her und ein Porträt des Volkshelden Radetzky. Am besten aber eignet sich seine Kunst zur Wiedergabe anmutiger Frauenschönheit. Die Bildnisse der Schauspielerinnen Lucca und Wolter und der Gattin Friedrich Hebbels zeugen hier für diese Seite seines liebenswürdigen Talentes. — Die Ausstellung trägt der Stimmung der Zeit Rechnung, insofern sie dem Andenken der nationalen Vergangenheit dient. Möchte sie auch anregend wirken, indem sie zeigt, wie sehr die großen Männer in ihrem Bilde fortleben, wie wichtig es ist, daß bedeutende Künstler mit der Aufgabe betraut werden, zu Lebzeiten der Helden Bildnisse zu schaffen, die ihr Andenken kommenden Geschlechtern bewahren.

Der Oberbürgermeister von **Düsseldorf** teilte mit, daß es unmöglich sein werde, die geplante Ausstellung »Düsseldorf 1915« durchzuführen. Auch den Gedanken der Verschiebung der Ausstellung auf die Jahre 1916 oder 1917 habe man aufgeben müssen, weil sich nicht übersehen lasse, wann der Friede geschlossen werde. Die Finanzkommission hat in Übereinstimmung mit der Ausstellungsleitung beschlossen, von der Durchführung der Ausstellung ganz abzusehen, die Ausstellungsbauten abzubrechen und den Hofgarten und den Kaiser-Wilhelm-Park, die als Ausstellungsgelände vorgesehen waren, wieder in den alten Zustand zu bringen.

VEREINE

⊙ In der Oktobersitzung der **Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Direktor Friedländer über Hieronymus Bosch. Er gab einleitend eine ausführliche Charakteristik des merkwürdigen Meisters, in der Hauptsache auf Grund seiner Darstellung der Epiphanie, die in drei verschiedenen Fassungen erhalten ist. Die eine gelangte aus der Sammlung Fr. Lippmann in das Metropolitan-Museum zu New York, die andere tauchte in diesem Frühjahr in einer Versteigerung aus dem Besitze des Earl of Ellenborough auf und befindet sich zurzeit im Münchener Kunsthandel. Die dritte ist das bekannte Triptychon des Prado. Fast nichts ist über die Lebensumstände des Meisters überliefert. Allein das Todesjahr 1516 ist bekannt. Ein Porträt, das ihn in hohem Alter darstellt, läßt darauf schließen, daß er kaum nach der Jahrhundertmitte geboren sein dürfte. Von 1484 bis 1512 wird er in Urkunden in Hertogenbosch genannt. Seine Geburtsstadt ist Aachen. Erstaunlich ist die geistige Fortgeschrittenheit des Meisters, während Formensprache und Malweise die charakteristischen Kennzeichen des 15. Jahrhunderts tragen. Wichtig ist es, bei der Kritik des Werkes diesem Umstande Rechnung zu tragen. Bosch selbst schreibt eine spitze und knappe Handschrift von altertümlichem Duktus, wohingegen die zahlreichen Arbeiten seiner Nachahmer stets breit und weichlich in der Behandlung sind. Die künstlerische Entwicklung des Meisters ist noch unerforscht. Neben Dollmayrs aufschlußreichem Aufsatz ist der Beitrag Walter Cohens in Thieme-Beckers Lexikon die wichtigste Veröffentlichung über Hieronymus Bosch. Die Bilderliste, die der Vortragende aufstellt, weicht nur in einzelnen Punkten von der dort gegebenen ab. Als echte Werke sind zu betrachten: die Verspottung Christi im Escorial, die Kreuztragung in Gent, Christus vor Pilatus in Princeton, zwei kleine Altarflügel zu einer Anbetung der Könige im Münchener Kunsthandel, die Kreuzigung im Escorial, das Ecce homo bei Kaufmann in Berlin und bei Johnson in Philadelphia, eine Kreuzigung im Brüsseler Kunsthandel, das Triptychon mit der Versuchung des hl. Antonius in Lissabon und die beiden durch Brand schwer beschädigten Triptychen in Wien mit Hieronymus, Antonius, Ägidius und mit dem Martyrium der hl. Julia, der Hieronymus in Gent, der Antonius im Prado und in Berlin, ebendort der Johannes auf Patmos, der Verlorene Sohn bei Figdor, die Steinoperation im Prado, der Heuwagen, der Garten der Lüste und die sieben Todsünden im Escorial und die Flügel zum Jüngsten Gericht in Venedig. — Im Anschluß hieran verlas Herr Burchard ein Gedicht des Spaniers Juan de Ensina, das 1496 in Salamanca erschienen ist mit dem Titel Disparata, aus dem hervorgeht, daß die Zusammenstellungen verschiedenartiger Dinge ohne jede moralisierende Tendenz, wie sie aus der Volksliteratur wohl bekannt war, auch in der Kunstdichtung der Zeit ihren Platz hatte. Die Verwandtschaft mit der Vorstellungswelt des Bosch, wie sie zumal aus den Stichen nach seinen verlorenen Werken sich ergibt, ist schlagend. Auch zeitlich trifft die Parallele genau. Die Beziehung zu Spanien läßt sich, wie Herr Friedländer betonte, vielleicht insofern noch weiter verfolgen, als möglicherweise Bestellungen dortiger Auftraggeber solchen Bildern zugrunde lagen. — Herr Cohn-Wiener legte die Photographie eines Grabsteines

in Kloster Altenberg bei Wetzlar vor, der, in der Literatur gewöhnlich irrtümlich datiert, sicher um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden ist, was auch durch den urkundlichen Befund vollauf bestätigt wird. — Endlich gab Herr Deri eine Anregung zum wirtschaftlichen Zusammenschluß der Kunsthistoriker, der in den jetzigen Zeiten besonders erwünscht sei, da eine Reihe von Kollegen der Unterstützung dringend bedürftig ist. Es wurde ein Ausschuß zur vorläufigen Beratung der Frage gebildet, und es ist sehr zu hoffen, daß bald ein positives Resultat der Besprechungen mitgeteilt werden kann.

In der Hauptversammlung des **Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen** am 26. Oktober wurde durch den Verwaltungsrat und den Ausschuß beschlossen, Ende November eine Ausstellung Düsseldorfer Künstler zu veranstalten und auf dieser die Ankäufe für die nächste Verlosung zu machen. Von größeren Aufträgen, die der Verein erteilt hat, erwähnen wir die Ausschmückung der Aula des Realgymnasiums zu Altenessen, des Kurhausneubaues zu Aachen, dessen Vestibül durch Prof. Ederer ausgemalt wird, die Ausmalung eines Saales daselbst, für die ein Preisausschreiben erlassen werden soll; im Wege des Preisausschreibens wird ferner ein Wandgemälde für den Kreishaussaal in St. Wendel vergeben. Als Vereinsgabe an die Mitglieder, deren Zahl infolge des Krieges auf 12087 zurückgegangen ist, werden Originalradierungen in Aussicht genommen. Auch hierfür hat man ein Preisausschreiben erlassen. *B.*

VERMISCHTES

Zur Eröffnung der Universität Frankfurt. Das Wort *πόλεμος πατὴρ πάντων*, der Krieg ist der Vater aller Dinge, beherrscht unser ganzes Fühlen und Denken. Während jenseits unserer Ost- und Westgrenzen der große Weltkrieg tobt, ist das deutsche Volk sich dessen bewußt geblieben, daß die deutsche Wissenschaft stets eine unserer besten Waffen in der Welt gewesen ist. Freilich ist die Zeit nicht dazu angetan, Feste zu feiern. Aus diesem Grunde ist die jüngste Pflanzstätte deutscher Wissenschaft, die Universität Frankfurt, ohne großes Gepränge am 25. Oktober eröffnet worden.

Die besonderen Existenzbedingungen dieser aus einer Akademie für Sozial- und Handelswissenschaften hervorgegangenen Universitas litterarum sind allgemein bekannt; deshalb sei hier nur daran erinnert, daß zum Unterschiede von den übrigen deutschen Universitäten, an denen nur der eigentliche Unterrichtsbetrieb von den Fakultäten verwaltet wird, in Frankfurt auch die sonst dem Staat überlassene Geldbeschaffung dem Großen Rat und dem Universitätskuratorium anvertraut ist.

Für die Förderung der beiden den Lesern dieser Blätter besonders am Herzen liegenden Fächer der Archäologie und der neueren Kunstgeschichte dürfen wir von der jüngsten deutschen Hochschule Gutes erhoffen. Als Vertreter der klassischen Archäologie ist der bisherige Wiener Ordinarius und Direktor der dortigen Antikensammlung H. Schrader, als Vertreter der neueren Kunstgeschichte Rudolf Kautzsch von der Universität Breslau berufen worden. Das von Georg Swarzenski vortrefflich verwaltete Städelsche Kunstinstitut und die städtische Galerie haben wohlverdienten Ruf und bieten reiches Anschauungsmaterial, wie außer Berlin und München keine deutsche Universitätsstadt; zu ihnen gesellt sich das Kunstgewerbemuseum mit seinem reichen Bestande an Büchern und Tafelwerken (16000 Bücher und Mappen) und einer Einzelblattsammlung von 160000 Blättern, ferner das historische Museum, das nicht nur ein umfassendes Bild der heimischen Kultur gibt, sondern auch eine Sammlung von 400 griechischen Vasen der klassischen Archäologie, der neueren Kunstgeschichte, eine Auswahl von Keramiken des Mittelalters und späterer Zeiten, vor allem aber eine nahezu vollständige Sammlung der namentlich durch T. P. Melchior berühmt gewordenen Höchster Porzellane zur Verfügung stellt. Eine wichtige Studienstätte für Kunsthistoriker ist auch das Goethemuseum mit einer graphischen Sammlung von 6000 Blatt und einer Bibliothek von annähernd 40000 Bänden. Die Kulturwissenschaften werden auch von der Stadtbibliothek mit Verständnis gepflegt. Ihr Bestand mag gegenwärtig 375000 Bände betragen. Schließlich kommt dazu noch die 75000 Bände umfassende Freih. Carl von Rothschildsche Bibliothek und die Bücherei der römisch-germanischen Kommission des Kaiserlichen Archäologischen Institutes. Eine besondere Anziehungskraft dürften auch die künstlerischen Genüsse ausüben, die drei große Frankfurter Theater, darunter eine Oper von Weltruf, den Musensöhnen versprechen, und die unvergleichlich schöne Lage der Stadt am Ufer des Flusses, der lange Zeit Nord- und Süddeutschland trennte. — Für Frankfurt bedeutet die Eröffnung der neuen Hochschule die Erfüllung eines lang gehegten Wunsches; für unser Vaterland den Ausblick auf neue Zukunftsmöglichkeiten gedeihlicher geistiger Entwicklung; darum sei ihr auch an dieser Stelle ein herzlicher Willkommengruß geboten. *Bb.*

Prof. **Arthur Kampf**, der in diesem Frühjahr in der neuen Aula der Berliner Universität damit begann, sein Monumentalbild »Fichte als Redner an die deutsche Nation« auf die Kathederbank zu malen, hat seine Arbeit an dieser vaterländischen Aufgabe in den Kriegsmonaten rüstig gefördert und ist jetzt dem Abschluß nahe. In wenigen Tagen dürfte das große Werk vollendet sein.

Düsseldorf. Die Stadtverordneten haben für den Neubau der Kunstakademie 2023000 M. bewilligt. Mit den Arbeiten für das Hauptgebäude soll schon in der nächsten Zeit begonnen werden. Leiter der Bauausführung ist Architekt Karl Wach.

Preis der Stadt Leipzig für die zeitgenössische Graphik auf der Bugra. Der Oberbürgermeister und der Rat der Stadt Leipzig hatten für die Abteilung »Zeitgenössische Graphik« der Leipziger Weltausstellung einen Ehrenpreis von 5000 Mark bestimmt. Der Preis sollte zu gleichen Teilen auf die Deutsche Kunstgenossenschaft und den Deutschen Künstlerbund fallen. Die Jury des Deutschen Künstlerbundes hat nunmehr die ihm zustehende Hälfte des Preises verteilt, und zwar je 1250 Mark an die Graphiker Wilhelm Laage in Betzingen (Württemberg) und Will Howard in Leipzig. Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft hat die 2500 Mark dem Radierer Paul Herrmann zuerkannt.

Druckfehler-Berichtigung. Bei der Besprechung des lithographierten Greiner-Porträts in der vorigen Nummer war auch von den beiden radierten Selbstbildnissen Klingers die Rede. Sie sind aber von 1909 und nicht, wie es infolge eines Druckfehlers hieß, von 1904.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 7. 13. November 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEKROLOGE

Durch den Heldentod des Bildhauers **Gregor von Bochmann d. J.** hat die Düsseldorfer Künstlerschaft einen besonders schmerzlichen Verlust erlitten. Er fiel, wenige Tage vor seinem 36. Geburtstage, am 20. September in den Kämpfen an der Aisne, während er als Offizier-Stellvertreter eines Landwehr-Infanterie-Regiments seinen Zug gegen den Feind führte. Bochmann war als Sohn des berühmten Landschaftsmalers am 23. September 1878 in Düsseldorf geboren. An der Akademie war er Schüler des Bildhauers Karl Janssen. Die Motive für seine figürliche Plastik fand der Künstler vielfach im holländischen Fischerleben. Seine vielleicht glücklichste Schöpfung ist anderer Art: die Brunnengruppe eines nackten trinkenden Knaben, die vor dem Kgl. Gymnasium in Düsseldorf aufgestellt ist und dort eine berechtigte Volkstümlichkeit erzielt hat. Die städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf bewahren seit kurzem eine Kleinplastik in Bronze von G. v. Bochmann, einen weiblichen Akt »Auf der Lauer«. *C.*

An den Folgen einer am 22. Oktober in Douvrin bei La Bassée erlittenen Verwundung starb im Alter von 36 Jahren der Düsseldorfer Maler **Ludwig Heinrich Heyne,** Offizier-Stellvertreter im 53. Infanterie-Regiment (geb. am 25 August 1878 in Düsseldorf). Er war ein Schüler der Düsseldorfer Akademie und hat hauptsächlich den Unterricht von Claus Meyer genossen. Wie dieser setzte Heyne das Düsseldorfer Genre fort; seine zahlreichen Gemälde, mit denen er regelmäßig die Düsseldorfer Ausstellungen beschickte, zeichneten sich durch vorzügliche Charakteristik und gewähltes Kolorit aus. Ein Beispiel war »Die Freundinnen« auf der Großen Kunstausstellung 1913. In Düsseldorf genoß der so früh dem Leben Entrissene besonderes Ansehen durch seine Bemühungen um die Verbesserung der wirtschaftlichen Lage der Künstler. *C.*

Der Wiener Bildhauer **Rudolf Ritter von Weyr,** Professor an der Technischen Hochschule und ehemaliger langjähriger Vorsitzender der Wiener Künstlergenossenschaft, ist im 86. Lebensjahr gestorben. Weyr war in Wien am 22. März 1827 geboren, hat an der dortigen Akademie studiert. Seine bekanntesten Werke sind größtenteils in Wien, vor allem der Bacchuszug am Hofburgtheater, dann die Reliefs am Grillparzer-Denkmal, der Brunnen an der Hofburg, ferner Dekorationen am Hofmuseum u. a. m.

PERSONALIEN

Die Leitung des **Rauch-Museums in Berlin** wurde dem Bildhauer **August Kraus** übertragen. Diese Nachricht, die durch die Presse bekannt gegeben worden ist, klingt äußerst befremdlich. Das nach langen Kämpfen allgemein anerkannte Prinzip, daß an die Spitze von Kunstsammlungen nicht Künstler, sondern Gelehrte gehören, ist damit aufs neue durchbrochen worden. Es handelt sich gewiß nur um ein bescheidenes und verborgenes Museum, aber grundsätzlich muß doch gegen diese Wahl aufs schärfste protestiert werden. Es heißt, daß Professor Mackowsky, der als Nachfolger des 1905 verstorbenen Bildhauers Rudolf Siemering das Museum leitete, durch seine neue Tätigkeit bei der Bildnissammlung der Königl. Nationalgalerie an der weiteren Führung der Geschäfte verhindert war. Das ist zu bedauern, da Mackowsky durch seine besonderen Interessen der berufene Leiter des Rauch-Museums gewesen ist. Ob ein Bildhauer wie August Kraus allerdings gesonnen sein wird, für die Leitung des Museums mehr von seiner Zeit zu geben, als Mackowsky neben seiner Tätigkeit in der Bildnissammlung imstande war, bleibt sehr zu bezweifeln. Sicher aber hätte unter der großen Zahl der jüngeren Kunsthistoriker sich ohne Schwierigkeit eine geeignete Persönlichkeit ausfindig machen lassen, und das Museum hätte einen Direktor bekommen können, der gewillt gewesen wäre, sich ganz einer Aufgabe zu widmen, die zunächst nicht eben lohnend scheinen mag, die aber mancherlei Möglichkeiten in sich birgt. Steht doch die Überführung der von Mackowsky neugeordneten Sammlung an eine andere Stelle bevor, und liegt der Gedanke der Erweiterung in manchem Sinne gerade damit sehr nahe. Zudem kann ein schaffender Künstler durch Verwaltungsgeschäfte, die er nebenamtlich führen soll, nur belastet werden, während andererseits die Museumsstellungen nicht so zahlreich sind, daß man den Kunsthistorikern eine dieser praktischen Betätigungsmöglichkeiten, zu denen sie vorgebildet sind, entziehen dürfte.

Die Nachfolger von Hermann Prell und Hans Erlwein in Dresden. Der akademische Rat hat der Königl. Staatsregierung empfohlen, vorläufig die Stelle Hermann Prells an der Königl. Kunstakademie nicht wieder zu besetzen. Es liegt angesichts der geringen Schülerzahl keine Notwendigkeit dazu vor, das Atelier für Monumentalmalerei während des Krieges aufrecht zu erhalten. Auch die Stelle eines Stadtbaurats für Dresden dürfte nicht sofort wieder besetzt werden. Der Gedanke, einen Techniker oder etwa wieder einen Architekten zu berufen, dessen Stärke mehr in der Verwaltungstätigkeit bestünde, die baulichen Aufgaben der Stadt aber Privatarchitekten zu übertragen, erscheint durchaus verwerflich. Nachdem man erkannt hat, was eine wahrhaft künstlerische Persönlichkeit, wie sie Erlwein war, für eine Stadt wie Dresden zu bedeuten hat, kommt selbstverständlich nur ein Baukünstler in Frage, der seine Aufgabe genau so auffaßt wie Erlwein, nämlich vom Standpunkte moderner Städtebaukunst aus und mit dem Ziel, alle neuen städtischen Bauten harmonisch in das Dresdener Stadtbild einzupassen. Es dürfte gar nicht zu schwer sein, für Dresden einen solchen Baukünstler zu finden. Stadtbaudirektor Fritz Schumacher in Hamburg, dessen Name viel genannt wird, dürfte bei seiner starken Bautätigkeit in Hamburg schwerlich geneigt sein, seine Stellung dort aufzugeben.

Professor **Max Slevogt** ist als Maler auf dem westlichen Kriegsschauplatz zugelassen worden.

Ludwig Putz ist als Schlachtenmaler auf dem russischen Kriegsschauplatz tätig.

Konrad v. Kardorff, der bekannte Berliner Maler und Mitglied der Freien Sezession, wurde durch das Eiserne Kreuz ausgezeichnet.

Der Maler Professor **Lionello Ballestrieri,** der Schöpfer des allbekannten Bildes »Beethoven«, wurde zum Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Neapel ernannt.

DENKMALPFLEGE

Die katholische Hofkirche in Dresden ist im letzten Vierteljahr im Innern in bemerkenswerter Weise erneuert worden. Das berühmte Werk des Italieners Gaëtano Chiaveri, das letzte Werk des römischen Barockstils, das merkwürdigerweise auf deutschem Boden steht, war in seinem Innern bisher einförmig grau und nüchtern. Man benutzte die unumgänglich notwendigen Instandsetzungsarbeiten, um die Kirche auch in ihrer künstlerischen Wirkung zu steigern. Die beiden Seitenschiffe sind in bläulich-grauen und weißen Farbtönen derart abgestuft, daß nunmehr die architektonische Gliederung der Wandflächen kräftig hervortritt. Das Hauptschiff aber ist farbig reicher behandelt worden, so daß der künstlerische Gesamteindruck hier lebhaft gesteigert erscheint. Namentlich sind die Dreiviertelsäulen oberhalb der Pfeiler im Einklang mit den beiden marmornen Säulen des Hauptaltars stumpfgrün bemalt, die zugehörigen Kapitelle vergoldet worden; ferner wurde der Hauptsims in wohlabgestimmten Farbentönen bemalt, ebenso wurden die Stichkappen der oberen Fensterreihe durch Ornamente belebt. Am Gewölbe aber beseitigte man die ganz zwecklosen gemalten Rippen, die gar keine architektonische Bedeutung hatten: dadurch erscheint das nunmehr ganz glatte ungemalte Gewölbe zu großartiger Raumwirkung gesteigert. Überhaupt hat das Ganze an festlicher Pracht ungemein gewonnen. Der Hauptaltar mit dem farbenprächtigen Gemälde von Raphael Mengs im reichvergoldeten Rahmen, dazu die silbernen Prachtleuchter und die purpurnen Teppiche vor den königlichen Betstuben in den Emporen, nebst den vergoldeten Gittern der Seitenaltäre — dies Ganze kommt in seiner dekorativen Pracht erst jetzt als Höhepunkt des Kircheninneren zu seiner vollen Geltung.

Vom Standpunkt der Denkmalpflege aus darf die ganze Erneuerung als mustergültig bezeichnet werden. Chiaveri verließ bekanntlich den Bau, bevor er noch ganz fertig war. Es läßt sich daher wohl annehmen, daß auch er selbst das Innere nicht in dem Zustande grauer Nüchternheit gelassen hätte. Echt künstlerisch ist bei dem gegenwärtigen Vorgehen, daß man nicht lediglich auf reichere Schmuckwirkung ausging, sondern durch die farbige Belebung vor allem die architektonische, die Raumwirkung steigern wollte, und das ist ausgezeichnet gelungen. Bei der Kanzel, der Orgel und den Altären hat man sich damit begnügt, durch entsprechende Reinigung die Wirkung des Materials wieder zur Geltung zu bringen, ohne den Stücken den Reiz des Alters zu nehmen. Die Erneuerung der vier Kapellen, die ursprünglich auch noch beabsichtigt war, ist auf friedliche Zeiten verschoben worden. Die Erneuerung des Äußeren wird dagegen regelmäßig fortgesetzt: vor allem wird bei den zahlreichen sandsteinernen Figuren der Ölanstrich beseitigt, der mehr schadet als nützt, weil unter ihm die Verwitterung fortschreitet, ohne daß man sie bemerkt. Mattielli hat leider, wenn sich eine Figur nicht aus einem einzigen Stein herstellen ließ, die angesetzten Stücke mit eisernen, anstatt mit bronzenen Klammern befestigt. Der Rost aber hat in Verbindung mit den sonstigen atmosphärischen Einwirkungen arge Verwüstungen an dem Sandstein angerichtet. Die Figur Johannes des Täufers z. B. war so schlimm verwittert, daß sie durch eine neue ersetzt werden mußte. Die Reste der ursprünglichen Figur wurden im Kunstgewerbemuseum untergebracht. Im übrigen verfährt man bei der Restaurierung nach den besten Grundsätzen: vor allem wird alles Schädliche, nicht Bewährte, wie Zement, Beton, Eisen, Fluate vermieden. Neue Teile läßt man als solche kenntlich, bis Wetter und Ruß die Einheit wiederhergestellt haben werden. Noch sei erwähnt, daß das Kgl. Landbauamt II die Herstellungsarbeiten ausführte; der Entwurf für die farbige Behandlung des Hauptschiffs stammt vom Kunstmaler Perks. Künstlerischer Berater war Otto Gußmann. Vertreter der Kgl. Kommission für die Erhaltung der Kunstdenkmäler war Baurat Gräbner, der in deren Namen in ausführlichem Gutachten die weiße Decke und die Tönung und Vergoldung der Architektur unterhalb des Hauptsimses befürwortete und durchsetzte, auch die Wiederherstellung der reichen holzgeschnitzten Kanzel von Permoser überwachte.

AUSSTELLUNGEN

⊙ Die **Berliner Kunstsalons** öffnen langsam wieder ihre Pforten zu den gewohnten Ausstellungen. Es ist sehr zu wünschen, daß nicht alle friedliche Betätigung im Lande durch die kriegerischen Ereignisse, die sich glücklicherweise weit jenseits unserer Grenzen abspielen, unterbrochen werde. Aber gerade im Ausstellungswesen muß notwendig eine starke Beschränkung eintreten, die vielleicht auch ohne den Zwang der Zeiten als heilsam empfunden worden wäre. Cassirer hat nur den großen Saal wieder geöffnet. Die Räume des oberen Stockwerkes dienen jetzt nützlicheren Zwecken. Dort ist ein Mittagstisch für bedürftige Künstler eingerichtet worden, und in der Ausstellung geben sich mit ihren Werken die Getreuen des Hauses ein Stelldichein, die jetzt im Felde andere Waffen handhaben als Pinsel und Palette. Kardorff, Breyer, Rhein sind die Namen. Es erübrigt sich, von ihrer wohlbekannten Art bei dieser Gelegenheit aufs neue zu berichten. Wenn Cassirer notleidenden Künstlern leibliche Nahrung bietet, so ging von Gurlitts Kunstsalon ein anderes Unternehmen aus, das die Maler mit dem nicht minder notwendigen Material von Farbe und Leinwand versorgen will. Auch hier setzt die Ausstellung mit einigen Getreuen des Hauses ein, zu denen neben dem alten Stamm, den Thoma und Trübner, nun auch Pechstein und Munch und neuerdings Lovis Corinth gehören. Dessen Bildnis des Reichstagsabgeordneten Ludwig Frank gibt der Ausstellung die aktuelle Note. Leider blieb es unvollendet, ist nicht mehr als eine erste Studie, die dem Wesen des Dargestellten kaum noch gerecht wird. Ob Corinth fähig gewesen wäre, die Studie zum Porträt zu vollenden, wie es ihm in früheren Zeiten zuweilen so trefflich gelang, muß man allerdings bezweifeln, wenn man die neuen Arbeiten sieht, in denen die Form immer weiter zu zerbröckeln droht. Auch Pechsteins Gemälde aus Italien bedeuten nicht einen Aufstieg von seinen früheren norddeutschen Landschaften her. Das derbe und frische Zupacken fehlt. Der Reiz wird in einem Schmelz der Farbe, einer weichen Ausgeglichenheit der Form gesucht, die keineswegs dem Temperament des Künstlers frei zu entwachsen scheint. Man hätte gespannt sein dürfen, wie nach diesem italienischen Intermezzo die Reise nach den Südseeinseln auf die Produktion des Künstlers wirkte. Sie führte ihn in ein Land, das die Sehnsucht seiner ersten künstlerischen Träume war. Aber nicht immer ist Wirklichkeit auch Erfüllung. Vielleicht hätte das Auge nüchterner gesehen als die Phantasie, und was er heimbrachte, wäre eine Überraschung geworden. Nun traf der Krieg draußen den Künstler, und es ist mehr als zweifelhaft, ob er unter der neuen englischen Herrschaft in dem deutschen Schutzgebiet die Muße zu künstlerischem Schaffen finden wird.

SAMMLUNGEN

Im **Stockholmer Nationalmuseum** ist gegenwärtig die stattliche Sammlung von Gemälden, Bildhauerwerken, Zeichnungen usw. ausgestellt, die der Staat auf der baltischen Ausstellung in Malmö erworben hat. Von den Erwerbungen Schwedens ist vor allem Wilhelm Leibls Porträt des Chemikers J. Jais, eines Freundes des Malers, zu nennen, das in der schwedischen Presse als der unvergleichlich wertvollste Ankauf bezeichnet wird. Der Preis für das Brustbild betrug 75000 Kr., oder etwas über 80000 M. Unter den weiteren Erwerbungen aus der deutschen Kunstabteilung sind noch ein kleines humoristisches Gemälde von Oberländer, humoristische Zeichnungen von Rudolf Wilke (Vater und Sohn) und Thomas Theodor Heine (Drillinge und Häusliches Glück), sowie ein Bronzekopf, Studie zu einem Merkur, von August Gaul und Porzellane der Kgl. Porzellanfabrik in Berlin zu nennen.

Die Berliner **Städtische Kunstdeputation** hat unter Vorsitz des Bürgermeisters Dr. Reicke unter anderem beschlossen, ein von Professor Kunz-Meyer gemaltes **Porträt von Paul Heyse** anzukaufen. Es ist für die städtische Sammlung wertvoll, ein nach dem Leben gemaltes Porträt Paul Heyses zu besitzen, der bekanntlich geborener Berliner war.

VEREINE

Dieser Tage trat der **Architektenverein zu Berlin** zu einer außerordentlichen Hauptversammlung zusammen. Es wurden genehmigt die Bewilligung von 3000 Mark für das Rote Kreuz, die Zuwahl des Geheimen Baurats **Hermann Kirstein** in den Vorstand, die Gründung der Kriegshilfskasse des Architektenvereins und die Beschaffung von Mitteln aus der Strauch-Stiftung.

FORSCHUNGEN

Frankfurter Fayencen. In seinem Buche »Hanauer Fayencen«, Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes (Marburg 1913) S. 72ff. hatte E. Zeh eine Gruppe von Blaufayencen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts als Erzeugnisse der Frankfurter Fayencemanufaktur angesprochen. Ihre Qualität ist sowohl in Technik wie auch in der Feinheit und Sicherheit der Malerei eine so hochstehende, daß sie neben den besten holländischen Fayencen des ausgehenden 17. Jahrhunderts bestehen kann. Zeh behandelte in diesem Zusammenhang namentlich als feinste Stücke zwei große Teller im Hamburger Kunstgewerbemuseum, wozu zwei technisch und stilistisch gleichartige Neuerwerbungen des Berliner Kunstgewerbemuseums treten, ein Teller, der auf der Rückseite mit einem Chinesen markiert ist, und eine stattliche Vase. Diese werden von Zeh in den eben erschienenen »Amtliche Berichte aus den Königsberger Kunstsammlungen« (Oktober 1914) abgebildet und geschildert. Die ganze Gruppe ist einem einzigen Maler, einem ungemein sicheren Zeichner zuzuschreiben; die Blaumalerei dieser Fayencen ist von keiner Überglasur bedeckt, ebenso fehlt ihnen die bei holländischen Fayencemalern übliche Konturierung mit schwarzer Farbe »Trek«. Zeh weist dann nach, wie eng diese Gruppe von Fayencen in Hamburg und Berlin mit gesicherten Frankfurter Stücken zusammenhängt: landschaftliche Szenerien und Motive sind der Frankfurter Fabrik ganz und gar eigentümlich. Einen neuen und endgültigen Beweis für die Frankfurter Herkunft der Fayencen gibt aber ein als Marke des Tellers auf der Rückseite schnell hingezeichneter Chinese, der sich auf gesicherten Frankfurter Stücken (Enghalskrug in der bayerischen Landesgewerbeanstalt in Nürnberg, birnförmiger Krug bei J. D. Mayer in Frankfurt) ebenfalls befindet, und der auf einem Gefäß im Hamburger Kunstgewerbemuseum noch die Signatur des bekannten Fayenciers J. C. Rib und die Ortsbezeichnung »Franckfort« trägt. Die Frankfurter Fabrik scheint also zuweilen ihre Erzeugnisse mit einem Chinesen markiert zu haben. Die Malerei des Tellers, der jetzt vom Berliner Kunstgewerbemuseum erworben wurde, ist ganz besonders reizvoll; eine Jagdszene, bei der die Jäger die europäische Tracht der Zeit tragen, ist lebendig und flott einfach in ostasiatische Motive hineingesetzt. Die Figuren der Vase sind in chinesischer Tracht. Ob gerade J. C. Rib der Maler der ganzen Gruppe war, ist vorerst nicht festzustellen, da die stilistischen Anhaltspunkte noch fehlen; ebenso ist noch den Quellen nachzugehen, aus denen die Frankfurter Fayenciers diese ostasiatischen vielfigurigen kulturhistorisch interessanten Darstellungen geschöpft haben. Zeh hat bereits für die Hanauer Fayencen und für einige Motive der Frankfurter Stücke die Vorbilder auf ostasiatischem Porzellan gefunden. Eine Monographie über die Frankfurter Fayencefabrik ist vom städtischen histor. Museum in Frankfurt a. M. geplant, wie Zeh in seinem Buche über die Hanauer Fayencen mitteilt. *M.*

ENTGEGNUNG

Die Solly-Madonna. Oskar Fischel bringt in seinem »Die Madonna Daun« betitelten Angriff[1]) gegen meinen Aufsatz »Einige der Madonna del baldacchino Raffaels verwandte Madonnen«[2]) einige unrichtige Angaben.

1. Fischel wirft die Frage auf, mit welchem Recht das Bild in einer wissenschaftlichen Zeitschrift wie dem Repertorium Aufmerksamkeit erregen darf, noch dazu unter dem »usurpierten« Namen der »Madonna Solly«. Das Bild habe ich an keiner Stelle »Madonna Solly« genannt, vielmehr im Gegensatz zur Berliner Madonna Solly durchweg »Solly-Madonna«! Und das ist doch wohl gerechtfertigt, da das Bild aus der Sammlung Solly stammt. So war die Benennung dieses Bildes verschieden von der der Berliner Madonna Solly, von der Fischel sagt, daß sie nie einen Verteidiger brauchte und in deren Namen pietätvoll die Erinnerung an einen »Kenner von echtem Qualitätsgefühl« weiterlebt. Edward Solly — nach Fischel also ein Kenner — hat, wie mir aus glaubhafter Quelle versichert wird, die Solly-Madonna immer für ein Werk Raffaels gehalten, und die Erben haben sie als bestes Bild der Sammlung zurückbehalten. Die Berliner Madonna Solly aber ist beispielsweise von Herman Grimm stark angezweifelt worden.

2. Es trifft ferner nicht zu, daß das fragliche Bild »antichambrierend bei Autoritäten« aufgetreten sei. Der Besitzer des Bildes versichert, daß es, seit es in Deutschland ist, sein jetziges Heim nur einmal verlassen hat und nach Berlin zum Generaldirektor ins Museum gebracht ist.

3. Dunkel bleibt Fischels Passus: »In einer Zeitschrift wie dem Repertorium läßt sich ein Aufwand von 12 Seiten für ein solches Nichts (!) nur daraus erklären, daß der Redakteur jetzt die deutsche Kultur an anderer Stelle schützt.« Mein Aufsatz war bereits im Oktober vorigen Jahres angenommen und im Juni dieses Jahres erschienen, hat also mit »jetzt« nichts zu tun. Wo der Redakteur einer Zeitschrift sich befindet, ist doch einerlei!

Auch Fischels Behauptung, daß »in allen Bildern für private und kirchliche Kunst Mutter und Kind, wenn sie sich nicht ganz miteinander beschäftigen, diejenigen anzuschauen pflegen, für die sie gemalt sind«, bestätigt sich

1) Kunstchronik, Neue Folge, XXVI. Jahrg., Nr. 4.
2) Repertorium XXXVII, N. F.. II. Bd., Heft 2.

keinesfalls immer, beispielsweise bei Raffaels Madonna mit Joseph ohne Bart nicht. Das Kind blickt zur Seite nach oben und nicht nach dem Beschauer. Weil das Kind der Solly-Madonna ganz »ziellos über die Ecke des Bildes weg« blickt, also nicht den Beschauer sucht, spreche die fehlende »innere Motivierung«, diese »unerläßliche Qualität Raffaelischer Werke«, gegen Raffael! —

Auf meine Ausführungen geht Fischel gar nicht ein; ich kann daher auf meinen Aufsatz verweisen. Vielleicht aber ist es der Art des Fischelschen Angriffs gelungen, die Aufmerksamkeit auf die »Solly-Madonna« noch mehr zu lenken. Berlin, den 25. Okt. 1914. *Berthold Daun.*

VERMISCHTES

Neue Arbeiten von Louis Tuaillon. In der Werkstatt Louis Tuaillons gehen ein paar große neue Arbeiten ihrer Vollendung entgegen. Auf dem Schloßhof von Merseburg zwischen dem alten Spätrenaissanceschloß und dem Dom, sollte ein Reiterdenkmal Friedrich Wilhelms III. von Tuaillons Hand aufgestellt werden. Nun hat der Denkmalsausschuß die Gelder für Kriegshilfszwecke bewilligt, und der große Reiter steht unvollendet in der Werkstatt des Künstlers. Fast fertig ist das Modell für das Denkmal Robert Kochs, das auf dem Berliner Luisenplatz, vor dem Kaiserin-Friedrich-Hause für das ärztliche Fortbildungswesen aufgestellt werden soll. Tuaillon schuf ein Sitzbild: Der Forscher in einem festen Sessel, in idealem, mantelartigem Gewande, lebendig bewegt, trotz der Ruhe, mit energischem, höchst eindrücklichem Kopf. Das Bildwerk, weit über lebensgroß, wird in Laaser Marmor ausgeführt werden, wenn die Transportmöglichkeiten aus Tirol die Herschaffung des Blockes gestatten. Daneben arbeitet Tuaillon an der gewaltigen Gestalt eines stehenden ungarischen Stieres.

Aus der Werkstatt von Hermann Hosäus. Des Krieges wegen hat eine Arbeit des Berliner Bildhauers Prof. Hermann Hosäus ihren afrikanischen Bestimmungsort nicht erreicht. Der heimische Arbeitsausschuß, der für die Deutsch-Ostafrikanische Landesausstellung in Daressalam tätig war, hatte dem Künstler eine Bronzeplakette in Auftrag gegeben, die als Ehrenpreis verliehen werden sollte. Die Vorderseite nahm ein Profilbildnis des Protektors der Ausstellung, des deutschen Kronprinzen, ein; auf der Rückseite schritt die Gestalt Merkurs von Deutschland, dem Lande der Eichen, zu der Palmenküste Afrikas hinüber. Die Plaketten sind abgegangen, das Schiff ist aber anscheinend in England festgehalten worden. Das Kronprinzenbildnis, dazu noch mit einer Feldmütze versehen, hat der Künstler nun zu einer besonderen Plakette umgearbeitet. Ein anderes großes Werk von Hosäus hat der Krieg unterbrochen. Es ist der monumentale Bismarck, der auf den Oderhöhen bei Stettin, auf dem Weinberge, als Stiftung der pommerschen Städte, seinen Platz erhalten soll. Für das Denkmal war die Zusammenarbeit von Hosäus und Wilhelm Kreis, dem Düsseldorfer Architekten, vorgesehen. Noch unmittelbar vor dem Kriege ist das Bauwerk von Kreis, die großartige Kuppelhalle, fertig geworden, in derem Innern das Standbild des Reichsgründers aufgestellt werden soll.

Trotz des Krieges soll der **Neubau der Düsseldorfer Kunstakademie,** nachdem die Stadtverordnetenversammlung den Betrag von 2 023 000 Mark für die Baukosten bewilligt hat, schon jetzt in Angriff genommen werden, um die Arbeitsgelegenheit zu erhöhen, obwohl die Pläne noch nicht endgültig durch die Staatsbehörde genehmigt sind. Veranschlagt war der Bau ursprünglich mit 1,8 Mill. Mark, wovon der Staat 1,25 Mill. Mark bezahlen sollte. Die Gemeinde sollte ferner an den Staat den Grund und Boden mit 18,80 Hektar abtreten, andererseits das alte Akademiegebäude zum Besitz erhalten. Die in dem seinerzeit ausgeschriebenen Wettbewerbe preisgekrönten Entwürfe überschritten den Kostenanschlag nicht unerheblich, durch Vereinfachung ist er aber auf die genannte bewilligte Summe herabgedrückt worden.

LITERATUR

Erich Major, *Die Quellen des künstlerischen Schaffens.* Versuch einer neuen Ästhetik. Leipzig 1913, Verlag von Klinkhardt & Biermann. 180 S. 8°. Geh. 5 M., geb. 6 M.

Eine Gesamtidee zu einem System der Ästhetik wird hier in skizzenhafter Form gegeben, ein kleines Kompendium dieses wieder zu Ehren gelangten Faches, neue Ideen werden frisch und sicher wieder vorgetragen. Die Folge der Kapitel: Ästhetik und Produktivität, Witz, Komik und Vergleich, Naturschönheit und Kunstwerk, das Zusammenwirken der produktiven Kräfte, läßt schon erkennen, daß der Verfasser der rationalistisch-nüchternen Gelehrsamkeit, von ihm nach einem schönen antiken Wort »Philodoxie der Kunst« genannt, abhold ist und vor allem das Positive des Kunstwerkes, die Frage nach der Entstehung der Kunst im allgemein psychologischen, nicht in historischem Sinne zu behandeln sich vornimmt. Darüber hinaus betrachtet er die produktiven Kräfte in ihrer Vereinigung und Verschmelzung. An den Schluß seines schönen, gedankenreichen Buches stellt er die Worte Alfred de Mussets, deren Sinn sich durch die ganze Arbeit als Leitmotiv hindurchzieht: »Ce que l'homme ici — (kurze Zeit) bas appelle du génie, c'est le besoin d'aimer.« *B.*

Julius Pap, *Kunst und Illusion.* 8°. 224 Seiten. M. 6.80, geb. M. 7.80. Leipzig, Verlag von Veit & Co., 1914.

Die Betrachtungen Paps bringen in planmäßig fortschreitender Gestaltung Auseinandersetzungen mit den Illusions-Theorien von Konrad Lange, Karl Groos, Johannes Volkelt, Theodor Lipps, Oswald Külpe, Paul Souriau, Alexius von Meinong und Stefan Witasek, vor allem aber sehr sorgfältige eigene Untersuchungen auf dem Gebiete der Anschauungsillusion, wobei er seine Aufmerksamkeit namentlich der analytischen Seite des Themas zuwendet. Betrachtungen über das illusionäre Erlebnis und die Künste, die nicht anschaulichen Illusionen und Beiträge zur Psychologie der Gesichtswahrnehmung führen auf die verschiedensten Gebiete des Themas, das der Verfasser souverän beherrscht und meistert. Das gehaltvolle und feinsinnige Buch ist dem Andenken Theodor Gomperz' gewidmet. *B.*

Ernst Troß, *Das Raumproblem in der bildenden Kunst.* Mit 14 Abbildungen. Delphin-Verlag, München, 1914.

Das Buch trägt den Untertitel: »Kritische Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandschen Lehre« und behandelt in drei Kapiteln die Kritik des Gesichtssinnes, die Gesetzlichkeit der bildenden Kunst und die Methodik des Kunstforschens, in der Hauptsache das »Problem der Form« Hildebrands umgebogen in ein Problem des Raumes, wodurch es dem Verfasser gelingt, dem viel diskutierten Problem der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst näher zu treten, als manche seiner Vorgänger. *B.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 8. 20. November 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DÄNISCHE FRANZISKANERKLÖSTER, NAMENTLICH DAS SCHLESWIGER[1])

Der hl. Franziskus ist 1226 gestorben. Die von ihm ausgegangenen kirchlichen Vereinigungen, schnell zur Form eines Ordens mit entsprechender Organisation ausgebildet, hatten sich schon zu seinen Lebzeiten mit reißender Schnelligkeit und Kraft über die Lande zu verbreiten begonnen, und 40 Jahre nach dem Tode des Heiligen gab es 5000 Klöster und in ihnen 200000 Brüder. So neu und fremdartig diese kirchlich soziale Bewegung war, gerichtet auf eine vollständige Umbildung der zerfallenen oder erhärteten Formen des christlichen Lebens, sie fand unter dem Dache der mittelalterlichen Kirche, die für tausend Gestaltungen und Richtungen Raum hatte, ihren Platz. Der neue Geist äußerte sich in neuen Formen; wir können uns das etwas versinnbildlichen, indem wir an die Eigenarten der Reformierten, der Brüdergemeinde, bis herab zur Gemeinschaftsbewegung und zum Heilsheere, denken. So ist es denn von namhaftem Werte, zu erkennen, was die Franziskaner in der Baukunst geneuert haben. Sie konnten ja für ihre Tätigkeit des Gehäuses nicht entraten, und wo sie nicht schon vorhandene Bauwerke überwiesen bekamen und sich darin einrichteten, mußten sie für eigene sorgen. Diese werden also ihren eigenen Geist, ihren eigenen Baustil, sofern es einen solchen gab, bezeugen, der herrschenden Richtung zunächst anstößig, widerwärtig oder lächerlich.

Es wäre deshalb nötig, zu ermitteln, ob es Gruppen ihrer Niederlassungen gibt, die der Anfangszeit, mit ihrer frischen Ursprünglichkeit, noch nahe stehen. Eine solche Gruppe scheinen die Klöster der dänischen Lande zu enthalten. Der Strom der Grauen Mönche oder Minderen Brüder kam hier an im Jahre 1232. Zuerst erwuchs ihnen eine Ansiedlung an dem wichtigsten und ältesten Sitze christlicher Ordnung, in der Bischofsstadt zu Ripen; in den ebenso bedeutenden zu Schleswig zogen sie 1234 ein und hatten hier, nach der örtlichen Überlieferung, ihr Kloster im Jahre 1240 fertig. In diesem Jahre saßen sie bereits an elf Orten, und die Zahl der Klöster verdoppelte sich bis 1288. Viel später, 1419 und 1420, wurden noch drei, und um 1500 noch vier, in erneutem Anlaufe, angelegt. Alle ihre Bauwerke sind also, als die Reformation eintrat, noch nicht alt gewesen, die ältesten noch keine 300 Jahre. Daher verspricht eine systematische Durchforschung des etwa davon verbliebenen Bestandes ein recht reines Bild der mittelalterlichen Baukunst des Ordens zu geben, wenn nur die heute erhaltenen Reste ausreichen.

1) Wilh. Lorenzen, de danske Klostres bygningshistorie.

Für die Frage nach der Eigenart der Bauten ist es wichtig, zu wissen, welcher Stil in Dänemark zur Zeit herrschte. Obwohl Dänemark ein Land des romanischen Stils ist, der im 11. und 12. Jahrhundert die Hauptmasse der Landkirchen wie auch der Herrenklöster hervorgebracht hat, so daß namentlich auch das Bedürfnis nach Dorfkirchen in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts so gut wie vollständig befriedigt war, haben wir doch aus der glänzenden und regsamen Zeit des dreizehnten genug Bauwerke, um zu erkennen, daß man landesüblicher Weise durch die erste Hälfte des Jahrhunderts hindurch noch in einem Stil baute, der dem romanischen nahe gestanden hat. Namentlich auch für die Dome und großen Herrenkirchen, deren manche Um- oder Herstellungsbauten erfuhren, blieb dieser vornehme Übergangsstil noch länger maßgebend, was sich bei den Einwölbungen oft bezeugt hat. Der älteste Bau des gotischen Stils möchte der für 1260 oder 63 genau genug datierte Chor des Schleswiger Domes sein; dieser aber erinnert nur noch in einigen ganz untergeordneten Punkten daran, daß der Übergangsstil zu überwinden und zu vergessen war.

*

Seit einigen Jahren hat sich Wilh. Lorenzen zu Kopenhagen die sehr lohnende Aufgabe gestellt, die Baugeschichte der einzelnen klösterlichen Vereinigungen zu verfolgen und zu klären. Im ersten Bande des Werkes (de danske Klostres bygningshistorie, Kopenhagen, Gad; 118 S. 4° 12 Tf. 1912) findet man die Hl. Geist-Klöster behandelt — ich habe darüber ausführlich berichtet in der jetzt eingegangenen Ztschr. f. Gesch. d. Archit., Heidelb., Winter 5, 224—6. Der zweite Band (1914, 156 S., 10 Tf.) ist den Franziskanerklöstern gewidmet und verbreitet sich über deren Reste eingehend und erschöpfend. Ein besonders breiter Raum ist dem Kloster zu Schleswig eingeräumt, und diese Darstellung, von trefflichen Zeichnungen Chas. Christensens begleitet, ist für uns Deutsche von großem Werte.

Es sind im jetzigen Bereiche des Deutschen Reiches unter den 5 Schleswigischen Klöstern zwei, über welche Genaueres zu ermitteln ist: das zu Schleswig und das zu Husum. Jenes steht, mit Ausnahme der Kirche, noch im wesentlichen wohl erhalten. Über das andere, von 1494, das keine hundert Jahre gestanden hat, haben wir eine recht genaue alte Beschreibung, und dazu einige Erläuterungen. Seinen Platz nimmt seit 1573 das sehr ausgedehnte herzogliche Schloß der Gottorfer mit seinen Vorwerken und Gärten ein. Wie groß die Anlage gewesen, wird durch den Umstand beleuchtet, daß nach der Ein-

ziehung ein Teil der Klausur genug Platz bot, darin die Wohnungen von 26 Pfründnern einzurichten, während der Herzog sich selbst große Teile, namentlich das Lange Haus und den »Chor«, wie auch den Garten mit dem Fischteiche, ausdrücklich vorbehielt, und die Nebengebäude an Bürger oder Beamte ausgetan waren. Der Klosterbau umfaßte zwei geschlossene Klosterhöfe im Norden und Süden des sich quer hindurch erstreckenden, nach Osten hin noch hinausragenden Kirchenbaues; die Anlage entspricht in gewissen Zügen auffallend der Anlage des Schleswiger Klosters; nur muß man sie sich reicher und größer, als würdiges Werk der blühenden, spätgotischen Baukunst Frieslands, vorstellen.

Wilh. Lorenzen behandelt in seinem speziellen Teile dreißig Klöster; zwischen diesen allerdings auch die drei Nonnenklöster (St. Clarä). Die Reinheit des Gesamtbildes wird durch ihre Hereinziehung mehrfach behelligt. Eine besondere Schwierigkeit für die Gewinnung fester Ergebnisse über die Baukunst des grauen Ordens aber liegt in der Tatsache, daß wirklich der Orden sich keineswegs immer seine Gebäude, und namentlich seine Kirchen, selbst zu errichten brauchte. Ein entsprechendes Beispiel aus der Stadt Schleswig ist längst bekannt geworden; da ist um 1200 für ein Benediktiner-Nonnenkloster eine alte Stadtkirche eingeräumt worden; ein ähnliches dürfte sich in der Katharinenkirche zu Ripen, die der Dominikanerorden erhalten hat, darbieten. Unter den von Lorenzen behandelten Klöstern bieten sich auffallend viele entsprechende Fälle, in denen es Sache des Ordens war, sich in vorhandenen Gebäuden einzurichten oder unvollendete für sich zu verwenden. Besonders wichtig ist in der Hinsicht die Franziskanerkirche zu Ystadt in Schonen, betreffs deren aus den Ermittelungen Lorenzens klar hervorgeht, daß sie nicht als Klosterkirche gebaut ist. Es liegt auf der Hand, wie sehr durch solche Umstände das Ergebnis der Untersuchungen beeinflußt werden muß. Wenn man sie nicht beachtet und nicht in die Rechnung hineinzieht, so kann sich kein klares Bild ergeben, und gewinnt es den Anschein, daß die Franziskaner doch keine Eigenart in ihrer Baukunst gehabt hätten. Dann können sie auch keinen Zug der Gotik ins Land gebracht haben. Lorenzen hält das für ein Ergebnis seiner Darlegungen. Er wird aber in diesen, bei seinen Erwägungen und Schlüssen, überall auch noch beeinflußt durch eine Annahme, die ihm den Weg zur Erkenntnis von vornherein verlegt: es hätte überhaupt in den dänischen Landen das ganze 13. Jahrhundert hindurch der romanische und der Übergangsstil geherrscht. Er kann demnach nicht umhin, gerade dem wichtigsten der von ihm behandelten Klöster, dem zu Schleswig, seine baugeschichtliche Bedeutung abzusprechen. Er hat dieses Kloster in trefflicher Weise eingehend und gründlich behandelt und viel neues Licht darauf geworfen — aber er datiert es durchaus, eben des gotischen, mit romanischen Erinnerungen sich mischenden Stils wegen, »um 1300«. Das ist eine reine Hypothese. Die Überlieferung, daß es 1234 angefangen, 1240 vollendet ist, kann freilich, wie eben jede Überlieferung, für irrig angesehen werden; aber sie für falsch zu erklären oder stillschweigend zur Seite zu stellen oder, was dasselbe ist, zu behaupten, sie möge nicht auf das Schleswiger Graue Kloster, das wir kennen und das damit gemeint war, zu beziehen sein, sondern auf irgend einen Bau von irgend einer anderen Beschaffenheit, wäre man nur auf Grund sicherer Widerlegung berechtigt.

Aber abgesehen von solchen Erwägungen, so bezeugt uns der Bau selber das Eindringen ganz neuer frühgotischer Formen und eigenartiger, sonst im Lande nirgend nachweisbarer Züge (z. B. schachbrettartig gebrochener Rollenfriese an zwei Türumrahmungen) in eine Bauart hinein, in der der Übergangsstil durchaus herrschend gewesen. Sehr beachtenswert ist auch der Umstand, daß die noch erhaltenen Malereien im Kapitelsaale das Gleiche ergeben. Es liegt auf der Hand, daß diese erst bei oder nach der Vollendung des Klosterbaus ausgeführt sein können. Wenn wir demnach die Zahl 1240 als gegeben hinnehmen, gewinnen wir einen höchst beachtenswerten Grund- und Eckstein für den Aufbau der dänischen Kunstgeschichte. Wir bemerken, daß die aus der Fremde hereindringenden Minoriten fremde und eigentümliche Formen mitbringen, anstößig natürlich zunächst für die herrschende Richtung der kirchlichen Baukunst. Aber überraschend schnell fanden sie doch Anhänger und Anwender; und so erhebt sich, kein Menschenalter jünger, ganz nahe dem Grauen Kloster, der große weiträumige, durchaus im Geiste der Gotik geschaffene Chorbau des Domes, an die Stelle des älteren romanischen gesetzt.

Ich habe geglaubt, diese Bemerkungen, die freilich nur Andeutungen sein können, bei der Besprechung des so verdienstlichen Werkes Lorenzens nicht unterdrücken zu sollen; wer sie beachtet, wird aus der Arbeit noch etwas mehr und anderen Nutzen ziehen können, als sonst der Fall wäre. Und noch entbehrt und bedarf die ältere dänische Kunstgeschichte der nachromanischen Zeit vieler Arbeit. Uns Deutschen aber erwächst die Pflicht, das Schleswiger Kloster, dessen Wichtigkeit erst jetzt ins volle Licht tritt, viel sorgsamer zu bewachen als der Fall ist. Es ist durchaus der Willkür ausgesetzt und preisgegeben, die in der Benutzung zum Hospital und für mancherlei Wirtschaftszwecke wurzelt; der Kapitelsaal mit seinen merkwürdigen Malereien ist Holz- und Geflügelstall!

Vom Husumer Kloster hat sich Herr Lorenzen eine Vorstellung gebildet und den Lesern vorgetragen, die unmöglich richtig sein kann. Es soll danach ein einziger langer, wegen vermutlicher Beschränktheit des Baugrundes in wunderbarer Enge zusammengefaßter Bau gewesen sein, unter einem Dache alles enthaltend (selbst das »Refektorium« und den »Remter«, die ausdrücklich unterschieden und benannt werden). Ein ähnlicher Zug bescheidener Verkleinerung beherrscht die Vorstellung vom Kloster zu Köge auf Seeland, 1484 aus königlichen Mitteln vom Könige selbst gestiftet und mit den Gebäuden des Königshofes beschenkt. Da 1592, also lange nach der

Aufhebung dieses Klosters, in der Nähe der Örtlichkeit, wo es gestanden hatte, eine Kapelle aus Fachwerk sich befunden hat, so erwächst, zuerst zögernd, dann mit immer größerer Zuversicht, daraus und daran die Vorstellung, das Köger Kloster sei ein bescheidener Fachwerkbau gewesen, welche Hypothese nachher, bei den zusammenfassenden Betrachtungen, das ganze Bild der franziskanischen Baukunst beeinflußt und mit bestimmt hat. *RICH. HAUPT*

NEKROLOGE

Professor Dr. **Ernst Heidrich** ist in den Kämpfen um Dixmuiden gefallen. Die Nachricht ist geeignet, in weitesten Kreisen der Kunsthistoriker und ganz besonders bei den zahlreichen Freunden des Verschiedenen lebhaftes Bedauern hervorzurufen. Denn Heidrich hatte es verstanden, durch sein schlichtes und aufrechtes Wesen sich vielseitige Sympathien zu erwerben, wie er durch seine wissenschaftlichen Arbeiten sich einen angesehenen Namen unter den jüngeren Vertretern seines Faches geschaffen hat. So war er mit erst 34 Jahren Dehios Nachfolger auf dem Straßburger Lehrstuhl geworden, und hier hätte er volle Gelegenheit gefunden, sein ausgesprochenes Lehrtalent zu betätigen, wäre er nicht durch einen allzu frühen Tod abgerufen worden.

Heidrich war 1880 in Nakel geboren. In Leipzig und Berlin studierte er Geschichte, hier als Schüler von Max Lenz. 1902 legte er die Prüfung für das höhere Lehramt ab. Dann erst widmete er sich dem Studium der Kunstgeschichte. Wölfflin wurde sein Lehrer, und nach drei Jahren promovierte er mit einer Dissertation über »Die Geschichte des Dürerschen Marienbildes«, die als ein umfangreicher Band im Jahre 1906 in Leipzig erschien. Ein Aufsatz über die Datierung des Marienlebens, der im Repertorium veröffentlicht wurde, schloß sich an. Er zeugte wie die größere Arbeit, von der ausgesprochenen Fähigkeit für subtile Stilanalysen, die Heidrich zu einem der besten Schüler Wölfflins werden ließ. Von der anderen Seite seiner gründlichen Vorbildung her, von wesentlich historischen Gesichtspunkten beleuchtete Heidrich in einer kleinen Schrift Dürers Verhältnis zur Reformation. Mit dieser Arbeit habilitierte er sich im Jahre 1909 an der Berliner Universität. Nicht lange wirkte er hier. Schon Ostern 1911 folgte er einem Ruf nach Basel als Nachfolger Schubrings. Und von dort war er in allerjüngster Zeit erst nach Straßburg übergesiedelt. Die Lehrtätigkeit ließ Heidrich nicht allzuviel Muße für literarische Arbeiten. Die Bücher, die er veröffentlichte, sind im wesentlichen noch in seiner Berliner Zeit entstanden und auf Studienreisen, die ihn nach Süddeutschland und den Niederlanden führten. Im Jahre 1908 gab er Dürers schriftlichen Nachlaß heraus. In den zwei folgenden Jahren bearbeitete er im Rahmen der bekannten kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen, die der Verlag Diederichs veranstaltete, die altdeutsche und die altniederländische Malerei. Die Einleitungen beider Bände sind mustergültig in der Durchdringung des Materials und der sachlichen Form der Darstellung. *G.*

Am 26. Oktober fiel auf dem östlichen Kriegsschauplatz der Cronberger Maler **Carl von Bertrab,** nachdem er kurz vorher noch das Eiserne Kreuz erhalten hatte. Geboren 1863 zu Rudolstadt, begann er zunächst die militärische Laufbahn, die er als Hauptmann aufgab, um sich, früheren Neigungen folgend, der Malerei zu widmen. Gebildet unter Paul Pötzsch in Dresden und F. Brütt in Cronberg, wo er seit 1899 ansässig war, und auf zahlreichen Reisen (besonders in Brasilien) widmete er sich mit besonderem Glück der Landschaft; aber auch das Porträt und Figürliches schloß er durchaus nicht aus. Ein frischer Farbenton und flüssige, großzügige Behandlung waren für ihn charakteristisch. Daneben widmete er sich seit einigen Jahren der Aufgabe, den Frankfurter Kunstbesitz (im Auftrage des dortigen Kunstvereins) zu inventarisieren. Von dieser Arbeit zog auch die Frankfurter Porträt-Ausstellung 1912, für deren Zustandekommen er sich lebhaft interessierte, reichen Nutzen.

PERSONALIEN

Dem Konservator des Schnütgen-Museums in Köln, **Dr. Fritz Witte,** wurde das Eiserne Kreuz verliehen. Er weilt als Divisionspfarrer beim Stabe der VI. Armee, nachdem er sich freiwillig als Feldgeistlicher zur Verfügung gestellt hatte.

Zum Vorsitzenden der Kgl. Sächsischen Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler zu Dresden ist an Stelle des in den Ruhestand getretenen Geheimen Rates Dr. Genthe jetzt der vortragende Rat im Ministerium des Innern, Geheimer Regierungsrat **Dr. Hartmann,** ernannt worden.

An der evangelisch-theologischen Fakultät zu **Bonn** habilitierte sich Lic. Dr. **Franz Dibelius** für die Fächer Christliche Kunst und Neues Testament. Er liest im Wintersemester über die Geschichte des Christlichen Kirchenbaues. Seine Habilitationsschrift behandelt die frühmittelalterliche Plastik im Gebiete von Neapel.

Zu ordentlichen **Mitgliedern der Sachverständigenkammer** für Werke der bildenden Künste im Königreich Sachsen wurden ernannt: der Vorstand des Kunstmuseums in Dresden Prof. Dr. Karl Berling, der Architekt Geh. Hofrat Prof. Dr. Germann Bestelmeyer in Dresden und der Bildhauer Prof. Rudolf Hölbe dortselbst, ersterer überdies zum stellvertretenden Vorsitzenden der Kammer; als stellvertretende Mitglieder werden fungieren: der Architekt Prof. Dipl.-Ing. Karl Roth, der Lehrer an der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden Prof. Robert Sterl, sowie der Direktor des Kgl. Grünen Gewölbes und Münzkabinetts ebenda, Prof. Dr. phil. Jean Louis Sponsel.

DENKMÄLER

Das **Wildenbruch-Denkmal für Weimar,** das jüngst in Berlin in Bronze ausgeführt wurde, ist nunmehr im Weimarer Stadtpark inmitten eines runden Wasserbeckens aufgestellt worden, bleibt aber verhüllt, bis die zurzeit im Felde stehenden Angehörigen der Familie von Wildenbruch heimkehren. Schöpfer des schönen Denkmals ist der Bildhauer Prof. Richard Engelmann.

KRIEG UND KUNST

Aus einem Bericht des Geh. Regierungsrats Dr. Otto von Falke über die **Kunstdenkmäler in Belgien** entnehmen wir die folgende Mitteilung: In Antwerpen hat das Königliche Museum unter der Direktion des Herrn Pol de Mont zu Anfang des Krieges begonnen, die wertvollen Bilder in mehrwöchiger Arbeit aus den Galeriesälen in die sicheren Kellerräume des Museums zu übertragen. Vor der Belagerung von Antwerpen war bereits der ganze Galeriebestand mit Ausnahme einiger in den oberen Sälen verbliebener geringer Bilder im Keller geborgen. Es ist kein Stück des Museums aus dem Haus entfernt worden. In diesem geräumigen Depot des königlichen Museums haben auch die Kirchen Antwerpens ihre hervorragenden Bilder vor dem Bombardement untergebracht. Aus der Kathedrale wurden die großen Gemälde von Rubens dem Schutz des Museums anvertraut,

während mehrere kleinere Bilder der Kathedrale in einem Depot der Kirche selbst verblieben sind. Im Antwerpener Museumskeller befinden sich ferner die aus Mecheln geflüchteten Kunstwerke und zwar der Rubensaltar mit dem Fischzug aus der Liebfrauenkirche, der Flügelaltar von Rubens mit der Anbetung der Könige aus der Johanniskirche und das Kreuzigungsbild van Dycks aus der Kathedrale. Von einer Serie primitiver Bilder mit der Rumoldus-legende sind aus dem Mechelner Dom 20 Stück in das Museum von Antwerpen gerettet worden; der Verbleib von vier anderen Bildern dieser Serie ist unbekannt. Die Museen Plantin-Moretus und im Steen von Antwerpen haben alle wertvollen Sammlungsgegenstände in ihre Keller gebracht, wo sie noch vollzählig vorhanden sind. Daß die Gebäude der Museen und Kirchen in Antwerpen von der deutschen Beschießung geschont wurden und demgemäß alle unversehrt geblieben sind, ist bekannt. Gent und Brügge haben in ihren Bauten durch die Besetzung nicht den geringsten Schaden gehabt. Daß der Genter Altar der van Eyck aus Saint Bavo nach England gebracht worden ist, wie anfänglich behauptet wurde, ist nach einer Mitteilung von unterrichteter Seite unrichtig. Er ist in Gent selbst verborgen, wie auch alle Bilder, die in Brügge aus den Kirchen, dem städtischen Museum und dem Johannisspital zurzeit entfernt sind, sich noch in der Stadt befinden.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Kunstgewerbemuseum wird seit kurzem eine Auswahl moderner keramischer Plastik aus Deutschland und Österreich gezeigt, die zu den von der Museumsleitung organisierten Wanderausstellungen gehört. Es handelt sich in erster Linie um Porzellan aus den Manufakturen von Berlin, Nymphenburg, Meißen und aus den Schwarzburger Werkstätten; dazu kommen Fayencen verschiedener Provenienz, u. a. aus der Karlsruher großherzogl. Majolikamanufaktur und aus den Wien-Gmundener Ateliers, sowie einige wenige Beispiele von Steinzeug.

Unter den Nymphenburger Arbeiten fallen einige originelle Tierfiguren auf, in denen für die schwierige Aufgabe, eine alte Stiltradition mit modernem Linien- und Farbenempfinden zu vereinen, zum Teil recht glückliche Lösungen gefunden werden. Die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit dieser Manufaktur, Wackerle, beschäftigt sich mit demselben Problem, erweitert aber vor allem auch die Motive im neuzeitlichen Sinne, wobei er, zumal in seinen graziösen Damen, jedes brüske Abrücken von der klassischen Porzellanfigur zu vermeiden weiß. Freilich führt ihn die breitere Modellierung zum größeren Format, und es mag — als reine Geschmackssache — dahingestellt bleiben, ob darin eine gewisse Stilwidrigkeit gefunden werden darf. Die plastische Behandlung ist jedenfalls glänzend und kommt am besten in Figuren wie der »Türkengruppe« zum Ausdruck, die mit sehr viel Geist und feinstem Verständnis für das Material komponiert ist. Nur hapert es hier, wie in vielen anderen Fällen, mit der Bemalung; die Skala ist noch zu einseitig, die Farbtöne verschwimmen ineinander, es fehlt an Kontrasten. Das liegt aber nicht am künstlerischen Entwurf, sondern an technischen Schwierigkeiten, deren die moderne Porzellanindustrie bisher nicht Herr werden konnte. Die Auswahl der Wackerleschen Arbeiten läßt übrigens zu wünschen übrig; man hätte erwarten sollen, daß gerade jene leichteren, flotteren Gruppen für eine derartige Schaustellung bevorzugt würden.

Zweifellos gehört der ausgezeichnete, nur diskret kolorierte Pierrot von Wackerle zu den besten modernen Erzeugnissen der Berliner Manufaktur, die im übrigen in der Sammlung in ihrer ganzen — leider nicht allzu erfreulichen — Vielseitigkeit vertreten ist. Gerade in Berlin hat man der Gefahr, den materialtreuen keramischen Stil zu verlassen und in das Fahrwasser einer allgemeinen Kleinplastik zu segeln, häufig nicht widerstanden, und wir finden auch unter den hier ausgestellten Serien leider Beispiele genug für die Verleugnung der Überlieferungen, an die nun einmal das Porzellan gebunden ist und bleiben muß. Es kommen da Genremotive, Porträts und dergl. vor, die der einst so hervorragenden Manufaktur wirklich nicht zur Ehre gereichen können. Am erfreulichsten sind da noch die Figuren des Ambergschen Tafelaufsatzes, deren schwere Modellierung und eigenartige Tönung sich durchaus im Rahmen einer zwar neuzeitlichen, aber doch in gerader Linie aus guten Traditionen entstandenen Auffassung hält.

Ungemischte Freude aber wird jeder, der das Porzellan in seiner wahren Eigenart liebt, vor allem an den köstlichen Gruppen haben, die die Meißener Manufaktur nach Modellen von Scheurich ausgeführt hat. Es handelt sich um Motive aus Schumanns »Karneval« nach der Aufführung des russischen Balletts, dem viele unserer Künstler ja so manche Anregungen und Einfälle verdanken. Keiner indess hat in so vollendeter Form seine Erlebnisse festzuhalten vermocht, wie Scheurich in diesen Figuren, die übrigens in der Überwindung statischer Schwierigkeiten und in der sehr diskreten pikanten Bemalung auch rein technisch eine Leistung darstellen, die uns zu den besten Hoffnungen auf eine Neubelebung der sächsischen Manufaktur berechtigt. Scheurich hat an dem kleinen Format und an der graziösen Durchbildung des Gegenstandes festgehalten, und es ist ihm gelungen, die fabelhafte Schmiegsamkeit und die unvergleichlich edle Stilisierung, die das russische Ballett auszeichnen, mit aller Lebendigkeit festzuhalten.

Breit und wuchtig, aber sehr fein in der Linie und übrigens vorzüglich in der Masse sind die übermalten Schwarzburger Plastiken von Barlach, nach dessen Entwurf auch Mutz zwei steinzeugartige Terrakotten von prächtiger Monumentalität ausführte.

Unter den Fayencen seien die Karlsruher hervorgehoben, in denen der Majolikacharakter gut gewahrt wird, die aber vor allem im Kolorit noch Ansätze zu einem neuen Stil vermissen lassen. Gut modellierte Motive bieten die Wien-Gmundener Arbeiten, vor allem in den oft recht originellen Motiven mit spärlichem schwarzen Dekor, und die eine oder andere der Fayencegruppen.

SAMMLUNGEN

Ein Vermächtnis Karl Köppings. Professor Karl Köpping, der verstorbene Graphiker, der der Sachverständigenkommission für das Kupferstichkabinett der Berliner Museen bis zu seinem Tode als Mitglied angehörte, hat den Sammlungen der Museen ein wertvolles Vermächtnis hinterlassen. Es sind 11 Radierungen von Charles Waltner, dem französischen Meister, der Köppings Lehrer gewesen ist, und gleichfalls seine Hauptwerke nach Gemälden Rembrandts geschaffen hat, nach der Nachtwache, dem Rabbiner, einem Selbstbildnis.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 9. 27. November 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE AUSSTELLUNG ALTER MEISTER AUS LEIPZIGER PRIVATBESITZ

Von Dr. Karl Lilienfeld

Fünfundzwanzig Jahre sind es her, daß der Leipziger Kunstverein seinen Mitgliedern eine hoch bedeutende Ausstellung älterer Meister aus Privatbesitz vorführte. Wenn er sich in unseren ernsten Zeiten zu einer ähnlichen Veranstaltung entschloß, so waren dafür mehrere Gründe maßgebend: Das von dem Kunstverein so groß angelegte Programm für das beginnende Winterhalbjahr, dessen Ausführung durch Ausbruch des Krieges und die dadurch entstehenden Transportschwierigkeiten gänzlich unmöglich gemacht wurde, sollte eine würdige, den Zeiten angepaßte Änderung erfahren. Was wäre in diesem Falle geeigneter gewesen, als eine Ausstellung alter Kunst, von Werken unumstrittenen Wertes? Sprechen sie doch am tiefsten zu denjenigen, die, in der Heimat zurückgeblieben, gerade jetzt einer Stunde ernsten Genusses bedürfen. — Es kommt hinzu, daß eine solche Ausstellung sich eigentlich nur in einer Zeit ermöglichen ließ, zu der die Wohnungen unserer Sammler nicht durch Geselligkeiten in Anspruch genommen werden. Stellte doch der Kunstverein an die Besitzer alter Kunstwerke, an die er sich mit der Bitte um Überlassung einiger Werke wandte, die Zumutung, ihr Heim auf einige Zeit des kostbarsten Schmuckes zu berauben. Wie opferwillig aber die Veranstaltung, deren Ertrag einem guten Zwecke gewidmet ist, von allen Seiten unterstützt wurde, möge aus den folgenden, bei dem Zusammenbringen der Ausstellung niedergeschriebenen Zeilen hervorgehen. Sie sollen vor allem die Besucher der Ausstellung oder auswärtige Interessenten auf die wichtigsten Objekte aufmerksam machen:

Die ältesten Werke (15. und 16. Jahrhundert), die in dem sogenannten Vortragssaal untergebracht sind und zum größten Teil aus den Sammlungen der Herren Dr. Fritz von Harck und Prof. Dr. Ulrich Thieme stammen, gehören der niederländischen, italienischen und deutschen Schule an. Am frühesten von allen zu datieren wäre ein Bild der Sienesischen Schule (Nr. 43, Prof. Dr. U. Thieme), das von Dr. W. Bombe als Matteo di Giovanni festgestellt wurde. Es sei hier nur auf seine malerische Wirkung, die durch geschickte Verwendung des Goldgrunds erzielt ist, hingewiesen. — An Farbenpracht wird der ganze Saal überstrahlt durch die dem Pseudo-Basaiti zugeschriebene »Madonna« (Nr. 4, Hr. Dr. Fritz von Harck). Die Wärme des Kolorits, der melodische Faltenwurf, das eigenartige Verhältnis der schlichten Figur zu der stimmungsvollen Landschaft dürften wohl in jedem Beschauer die Erinnerung an Giorgione auslösen. — Die Altdeutsche Schule ist durch die farbig kräftige »Madonna« Cranachs von 1516 (Nr. 27, Hr. Prof. Dr. Ulrich Thieme), die charaktervolle »Maria« des Hans Sueß von Kulmbach (Nr. 74, Hr. Prof. Dr. Ulrich Thieme), die zwei Tafeln des seltenen, aus Augsburg stammenden L. Beck (Nr. 6 und 7, Hr. Dr. Fritz von Harck) und besonders durch die »Sieben Lebensalter« des Baldung Grien (Nr. 50, Hr. Dr. Fritz von Harck) ganz hervorragend vertreten. Das letztgenannte Werk dürfte, eben wegen seines echt deutschen Charakters, ganz abgesehen von seiner wunderbaren Zeichnung und Färbung, als eines der bedeutendsten Gemälde der Ausstellung gelten. — Etwas von der ausländischen Eleganz der niederländischen Kunst nach 1500 weist der interessante Altarflügel (Nr. 93, Hr. Dr. Georg Hirzel) auf, der wohl in Köln in der Umgebung des sogen. Bartholomäus-Meisters entstanden ist. — Von den Werken der altniederländischen Maler erwähnen wir vor allem den der »Memling-Schule« zugeschriebenen »Heiligen Hieronymus« (Nr. 82, Fam. Rudolf Brockhaus), dessen Komposition an die Werke des »Meisters des heiligen Ägidius« erinnert, dessen violettgraue Fleischtöne aber dem Kolorit des späteren Ger. David entsprechen. — Die »Grablegung Christi« des »Meisters der Virgo inter Virgines« (Nr. 81, Hr. Prof. Dr. Ulrich Thieme) deren Kolorit und Typen entschieden nach Holland weisen, ist durch die eigenartige Darstellung größter Trauer psychologisch äußerst interessant. — Die »Flucht nach Ägypten« des sogenannten Braunschweiger Monogrammisten (Nr. 87, Prof. Dr. Ulrich Thieme) ist ikonographisch von Bedeutung. Die kleine Anekdote, daß ein Kindchen der heiligen Familie Brot auf der Flucht herbeiträgt, findet sich meines Wissens sonst nirgends.

Von dem 16. in das 17. Jahrhundert führt uns der 1603 verstorbene, zu seiner Zeit äußerst berühmte Marten de Vos, dessen »Tobias mit dem Engel« vom Jahre 1562 in seiner soliden Zeichnung und Ausführung beweist, welche wichtige Grundlage die künstlerisch wenig interessanten flämischen Manieristen des 16. Jahrhunders zum mindesten in technischer Beziehung für die späteren Generationen schufen. — Der Blütezeit flämischer Kunst gehören zwei Hauptwerke der Ausstellung an, erstens das hochbedeutende, durch seine Farbenpracht und malerische Behandlung in der Stoffwiedergabe sich auszeichnende, voll signierte »Stilleben« des Jan Fyt (Nr. 40) und ferner die berühmte aus der Sammlung Weber in Hamburg stammende »Rückkehr vom Fischfang« des David Teniers (Nr. 126, Dr. W. Giesecke), auf deren äußerst stimmungsvollen landschaftlichen Hintergrund besonders hinzuweisen wäre. Der Hauptmeister der flämischen Genremalerei, Teniers, wird ferner durch das »Wirtshaus unter der Linde« ganz hervorragend repräsentiert. —

Aus der Schule des Teniers stammt die farbenfrohe »Wachtstube« von der Hand des Ferdinand Apshoven. Es ist interessant zu sehen, wie der Künstler, obwohl er sich gegenständlich, auch in der Raumbehandlung und sogar im Kolorit eng an sein Vorbild lehnt, doch zu einem eigenen malerischen Stil kommt. — Ein W. d. P. bezeichnetes »Interieur« möchte ich ebenfalls der flämischen Schule, insbesondere dem Kreis der Ryckaerts zuweisen, obwohl man das Monogramm W. d. P. auf den Holländer Willem de Poorter beziehen könnte. — Wenn Brouwer im allgemeinen auch als Holländer betrachtet wird, so hat doch die farbige Haltung seiner »Hütte am Meer« (Nr. 21, Fr. Geheimrat Thieme) einen stark flämischen Einschlag. Daß sie in ihrer poetischen, freien Behandlung so vereinzelt innerhalb der flämischen Landschaftsmalerei dasteht, ist persönliches Verdienst ihres Schöpfers. — Umgekehrt ist das der Fall bei dem I. Tho bezeichneten »Flötenbläser« des J. Thomas (Nr. 128, Familie Brockhaus), dessen brauner Ton und dessen intime Stimmung eher auf einen holländischen Meister (J. Thopas?) als auf den in Flandern geborenen Rubensschüler weisen. — Der neuerdings wieder sehr zu Ehren gekommene Landschafter Jan Siberechts ist mit einer seiner typischen Furt-Darstellungen vertreten.[1]) Charakteristisch für Siberechts ist die tonige Behandlung der Landschaft, die ihn der holländischen Schule, der wir uns jetzt zuwenden wollen, äußerst verwandt macht.

Ist auch der Hauptmeister der holländischen Schule, Rembrandt selbst, auf der Ausstellung nicht vorhanden, so ist doch seine Schule in ganz vorzüglicher Weise vertreten. Vor allem wäre das prächtige Bild »Abraham und die Engel« von Arent de Gelder (Nr. 41, Dr. Naumann) zu nennen, das, als es vor 25 Jahren in der kleinen Stadt Pecq entdeckt und nach Paris gebracht wurde, unter dem Namen »Rembrandt du Pecq« viel von sich reden machte und zu einem »Tagesereignis« dadurch wurde, daß sich das ganze intellektuelle Paris in zwei Parteien teilte, von denen die eine das Bild für einen Rembrandt, die andere es für ein Werk seiner Schule erklärte. Seitdem diese gründlicher studiert wurde, ist es einwandfrei festgestellt, daß es ein Werk Arent de Gelders ist, jenes Meisters, der zu dem alten, von seiner Mitwelt verkannten und gänzlich vernachlässigten Rembrandt in die Lehre ging. Das, was die Zuschreibung an Rembrandt seinerzeit veranlaßte, sind die großen künstlerischen Qualitäten des Bildes: vor allem das warme, Kolorit mit seinem prächtigen Eigenleuchten und weiterhin die feierliche Stimmung, die der Künstler durch die Einfachheit der Komposition und Wahl der Typen zu erreichen wußte. Farbig diesem Bilde verwandt, technisch noch charakteristischer ist der an sich weniger bedeutende »Ahasver« de Gelders (Nr. 42, Dr. K. Lilienfeld).[2])

1) Vergl. die ganz ähnliche Komposition im Antwerpener Museum.

2) Vergl. die ausführliche Literaturangabe für beide Gemälde in K. Lilienfeld, Arent de Gelder (Haag 1914) pag. 125 u. 139.

Der Rembrandtschule möchte man auch den farbig reizvollen »Kopf eines jungen Mädchens« von der Hand des Jan Lievens (Nr. 77) zuweisen, obwohl dieser Maler kein eigentlicher Schüler Rembrandts war, aber, wie dieses Bild zeigt, sich mit dem auf Grau und Goldgelb gestimmten, frischen Kolorit eng an den jungen Rembrandt anschließt. — Das »Junge Mädchen« Govaert Flincks (Nr. 39) dagegen zeigt schon einen so starken Einfluß von flämischer Eleganz und Mangel an Hell-Dunkel, daß man kaum begreift, wie dieser eigentliche Rembrandtschüler in seiner Jugend Werke schaffen konnte, die oft äußerst schwer von denen Rembrandts zu unterscheiden sind. Die meisterhafte Ausführung und der feine Ausdruck des Gesichtes aber stempeln dieses höchst gefällige Bildnis doch zu einem Meisterwerke. — Ebenfalls ein Schüler des jüngeren Rembrandt war Salomon Koninck, dem ich das bisher dem Eeckhout zugeschriebene »Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge« gegeben habe. Für Koninck charakteristisch ist die feine Lichtbehandlung im Innenraum, der wellige Faltenwurf der reichen Kleiderstoffe und besonders die Zweiteilung der Komposition. — Einem unbekannten Nachfolger Rembrandts gehört das »Männliche Porträt« (Nr. 13) an, das dem Ferdinand Bol — insbesondere einem »Männlichen Kopf« Bols in Dresden — sehr nahe steht. — Zwei weitere Bilder, die unter dem Einfluß Rembrandts entstanden sind, sind der »Männliche Kopf« (Nr. 65) und der »Mädchenkopf« (Nr. 66, H. Crüwell), die sich durch ihre kräftige Malweise auszeichnen, und an frühe Werke des Dirk van Santvoort, der oft der Rembrandtschule zugerechnet wird, gleichzeitig auch an C. B. van Everdingen erinnern. — Ähnliche Lichteffekte wie Rembrandt erzielte, ohne dessen Schüler zu sein, Leonard Bramer, von dem die Ausstellung vier äußerst wichtige Werke enthält. Zunächst wäre die große »Rückkehr des verlorenen Sohnes« (Nr. 16, Dr. Naumann) zu nennen, die wohl ungefähr gleichzeitig mit der großfigurigen Darstellung des Ryksmuseums von 1642 entstanden sein mag. Die Komposition, bei der wir unwillkürlich an Rembrandts sicher später gemaltes Bild der Petersburger Eremitage erinnert werden, scheint der Künstler nicht ganz frei erfunden, sondern einer Darstellung der »Enthauptung des Johannes« nachgebildet zu haben. Den Kompositionstyp, der Bramer vorgelegen haben könnte, finden wir z. B. ganz ähnlich auf einer »Enthauptung des Johannes« im Kopenhagener Museum, die dem Jac. Bassano zugeschrieben wird. Auf dieser »Enthauptung« hält die vordere Rückenfigur links — der Henker — das Schwert, während sie auf dem Gemälde Bramers gegenständlich keine Erklärung findet. Auf einen venezianischen Einfluß, und wieder speziell auf den Einfluß der Bassani weisen die beiden »Anbetungen« (Nr. 18 und 19) Bramers durch ihre in die Tiefe gebeugten Rückenfiguren, die Betonung des Beiwerkes und die Lokalfarben. — Das vierte Werk Bramers, »Ein Künstler, der in römischen Ruinen zeichnet« (Nr. 17, H. Wichmann), ist interessant durch den Gegenstand und könnte auf den italienischen Aufenthalt Bramers selbst hinweisen. — Als Werk der Amsterdamer Historien-

malerei, bei der man im allgemeinen nur an Rembrandt und seine Schule denkt, erwähne ich hier die höchst interessante »Darstellung Christi« des Hercules Sanders (Nr. 117, Herr Edgar Herfurth). Historisch wichtig ist das Bild durch die Jahreszahl 1664, die einen Anhalt für das Todesjahr des Künstlers, das uns unbekannt ist, gibt. Amüsant ist es zu sehen, wie der Künstler im Gegensatz zu Rembrandtscher Schlichtheit der Szene eine modische Eleganz in Bewegung und Kostümen verleiht, so daß man an Meister wie den Amsterdamer Barent Graat, überhaupt an die holländische Genremalerei, auf die wir nunmehr zu sprechen kommen, erinnert wird.

Auch aus diesem Gebiete enthält die Ausstellung ein weltberühmtes Meisterwerk, den »Mulatten« des Frans Hals, dessen hohe Qualitäten des Kolorits und der uns so nahestehenden impressionistischen Malweise, neben dem lebensvollen Ausdruck des Kopfes schon oft genügend gewürdigt sind (Frau Geh. R. Thieme). Demjenigen, der die eigenartige Inkarnatbehandlung des reifen F. Hals kennt, wird es zweifelhaft erscheinen, ob der Dargestellte wirklich ein Mulatte ist. Zu betonen ist, daß dieses Exemplar allein das sichere Original unter den verschiedenen Repliken, in denen diese Komposition existiert, ist. — Von den ganz seltenen (etwa sechs uns bekannten) Werken des Harmen Hals, eines Sohnes des Frans Hals, enthält die Ausstellung zwei wichtige Werke: Das großfigurige »Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau« steht ganz nahe dem mit der Sammlung Weber verkauften Gemälde des Meisters; die »Bauernhochzeit«, ein Werk, das vor zwei Jahren von Dr. Bredius in Wien entdeckt wurde, zeigt dieselben farbigen Eigenschaften: das Kolorit ist ebenfalls auf Rot und Braun gestimmt, die Köpfe sind mit denselben breiten bräunlichen und rötlichen Strichen modelliert, wie auf den übrigen bekannten Gemälden. Von besonderem Interesse ist es mir, zu konstatieren, daß das Bild im engsten Anschluß an eine Komposition des alten Pieter Breughel entstanden ist. Ein Stich von P. van der Heyden nach der betreffenden Breughelschen Komposition muß dem Harmen Hals vorgelegen haben.

Von einem Bruder des großen Haarlemer Meisters, von Dirk Hals, stammt die reizvolle »Gesellschaftsszene« (Nr. 54) der Sammlung Konsul Schulz. Auch die anderen Meister des kleinfigurigen Genrebildes vor 1650, die sich gewöhnlich durch den feinen graubraunen Ton auszeichnen, sind gut vertreten. Vor allem wäre wegen der selten hohen Qualität zu nennen die voll bezeichnete »Lustige Gesellschaft« des Jan Olis (Nr. 99, Fam. Rud. Brockhaus). Zu derselben Künstlergruppe rechnet man auch den Anthonie Palamedes, dessen toniger Stil der mittleren Zeit durch Nr. 102 (Rich. Forberg) der Ausstellung repräsentiert wird, während die »Wachtstube« (Nr. 103, A. Schulz-Schwabe) die Farbigkeit seiner späteren Stücke — solche z. B. im Rotterdamer Museum — aufweist. Einer der bekanntesten jener früheren Gesellschaftsmaler ist Pieter Codde, von dem die Ausstellung ein ganz exzeptionelles Stück enthält, nämlich eine mythologische Darstellung »Das Urteil des Midas« (Nr. 25, Frau Geheimrat Thieme), das sich nicht nur durch den Gegenstand, sondern auch durch die außerordentliche Solidität der Ausführung aus dem Oeuvre des Meisters hervorhebt. Schließlich erwähne ich noch eine undeutlich signierte »Lustige Gesellschaft« (Nr. 63, Herr R. Forberg), deren Kolorit und technische Eigenschaften auf Meister wie Doncker und Quast weisen, die eine gleiche Stilstufe wie die vorher genannten Meister vertreten. — Schildern uns alle diese genannten Gesellschaftsmaler das freudige Treiben der eleganten Welt, so führt uns Adriaen van Ostade mit seinen »Zechern« (Nr. 100, Frau Geheimrat Thieme) und der von ihm abhängige Mahu[1]) (Nr. 80, Fam. Rud. Brockhaus) die niederen Klassen, das holländische Bauernvolk in derb-humoristischer Weise, und ferner Jan Steen auf seiner Nr. 120 (Fam. Rudolf Brockhaus) die einfachen, lustigen Bürgersleute, vielleicht den Kreis seiner Familie, vor Augen. Von den sehr seltenen biblischen Gemälden Jan Steens besitzt die Ausstellung die sich durch ihre poetische Landschaft auszeichnende Darstellung »Hagar und Ismael« (Nr. 121, Dr. Karl Lilienfeld), die gelegentlich ihrer Ausstellung im Rotterdamer Museum an anderer Stelle[2]) gewürdigt wurde. — Von besonderem Interesse für Leipzig ist der Lehrer des Jan Steen, Nicolas Knüpfer, der bekanntlich in Leipzig geboren wurde, und dessen voll bezeichneter »Satyr und Nymphe«[3]) (Nr. 71, Dr. C. W. Naumann) in seiner geistreichen Malweise, der glänzenden Inkarnatbehandlung und in den fein beobachteten Bewegungen zu den reizvollsten Arbeiten des ziemlich seltenen Künstlers gehört. Beziehungen zu seinem Schüler Jan Steen sind sowohl in der Stoffbehandlung, wie auch in der eigenartigen Vermischung von mythologischer und Genre-Darstellung, die bei beiden Künstlern ein auffallendes Merkmal ist, zu sehen. — Der Blütezeit der holländischen Genremalerei gehören zwei Hauptwerke der Ausstellung an, erstens der in seiner flächigen Behandlung, seinen effektvollen Lokalfarben und seiner künstlerischen Vereinfachung an Vermeer erinnernde Metsu (Nr. 83, »Die Köchin«)[4]) und ferner die in ihrem Farbenreichtum alles überstrahlende »Musikszene« (Nr. 67, Frau

1) Das V. Mahu signierte Bild, das bisher dem Cornelis Mahu zugeschrieben wurde, habe ich im Katalog nicht diesem flämischen Stillebenmaler, sondern dem Ostade-Nachahmer Victor Mahu gegeben; ein gewisser Einfluß der Gebrüder Le Nain scheint gleichfalls vorzuliegen.

2) Vergl. Kurt Freise in »Cicerone« 1912 p. 662.

3) Das Bild ist bekannt durch seine Ausstellung in der Haager Galerie 1909—1911. Ich glaube, es mit dem Werke Knüpfers indentifizieren zu können, das auf der Versteigerung der berühmten Sammlung E. Drakenborch in Utrecht am 12. November 1748 als »Een slapend Herderinnetje door een Herder ontwaakt« beschrieben wird. (Vergl. über das Bild »Kunstchronik« Oktober 1908 Nr. 1 und »Monatshefte für Kunstwissenschaft« 1908, pag. 920).

4) Das voll bezeichnete Bild läßt sich mit Sicherheit indentifizieren mit der Frau mit dem Mörser, die sich am 16. August 1797 auf der Versteigerung Danser Nyman in Amsterdam befand, und von Hofstede de Groot in dem kritischen Verzeichnis der Werke Metsus unter Nr. 127 beschrieben wurde.

Geheimrat Thieme) des Pieter de Hooch, die überhaupt zu dem Besten gehört, was die holländische Genremalerei hervorgebracht hat. Neben den koloristischen Qualitäten bewundern wir hier besonders die klare Wiedergabe des Raumes, eines kühlen Vestibüls, dessen Akustik man zu empfinden meint. Hier berührt sich Pieter de Hooch mit den großen Innenarchitekturmalern seiner Zeit, wie z. B. Hendrik van Vliet, dessen »Kirchen-Interieur« (Nr. 135, Herr Etienne Plantier) eine glänzende Lösung von Licht- und Raumproblem aufweist, während er mit seiner H V. signierten, in der Technik durchaus für den Meister charakteristischen »Musikgesellschaft« (Nr. 136, Herr Rich. Forberg) ausnahmsweise als liebenswürdiger Genremaler auftritt. Auf einer noch höheren Stufe der Entwicklung der Raummalerei steht das auf ein feines Grau gestimmte »Kircheninterieur« de Wittes (Nr. 141, Frl. Gabr. Becker), bei dem ohne komplizierte Überschneidungen — solche noch bei H. v. d. Vliet — die Raumwirkung nur durch rein malerische Mittel erreicht ist. An dieser Stelle sei noch ein ganz frühes undeutlich monogrammiertes »Kircheninterieur« erwähnt (Nr. 139, Herr E. Plantier), das als Hans Vredeman de Vries katalogisiert wurde, aber wegen seines Datums (1610) und seines Stils von der Hand des Paul Vredeman de Vries stammen muß.

Außerordentlich reich ist das Gebiet der Landschaftsmalerei, dem wir uns jetzt zuwenden wollen, auf der Ausstellung vertreten. Als frühestes Werk dieser Gattung zitieren wir die berühmte »Landschaft mit dem barmherzigen Samariter« (Nr. 37, Konsul Erich Schulz) von Elsheimer, der, obwohl selbst nicht aus Holland stammend, bekanntlich durch seinen Einfluß auf die in Rom lebenden Holländer für die frühe holländische Historienmalerei von größter Bedeutung wurde. Im Gegensatz zu der frischen Farbigkeit dieser frühen Zeit steht der feine braune Ton eines van Goyen, dessen »Landschaft« von 1632 (Nr. 44, Edgar Herfurth), das bekannte Meisterwerk der ehemaligen Sammlung Weber, und ferner zwei Rundbilder von 162(7?) (Nr. 45 u. 46, Frau M. Limburger von Hoffmann) vortrefflich die frühe Zeit des Meisters vertreten. In dieser tonigen Farbengebung sind ihm eng verwandt eine voll bezeichnete »Landschaft« (Nr. 28, Dr. Walter Giesecke) des Anthony Jansz van der Croos, ferner die A v C monogrammierte »Landschaft« (Nr. 23, Herr Georg Wilh. Schulz) des Adriaen van der Cabel und die voll »P D Neyn« bezeichnete »Landschaft mit einer Landstraße« (Nr. 92, Konsul Erich Schulz). Letztere bestätigt meine schon a. a. O. ausgesprochene Hypothese, daß die Gruppe der P N signierten Goyenartigen Landschaften — eine solche auch im Leipziger Museum (Nr. 575 des Kataloges 1909) — nicht wie bisher dem Pieter Nolpe, den man ja sonst nur als Graphiker kennt, sondern eben dem Pieter de Neyn zu geben ist.

Goyens Lehrer, Esaias van de Velde, ist durch eine durch vorzügliche Zeichnung und solide Maltechnik sich in gleicher Weise auszeichnende »Reiterschlacht« (voll bezeichnet) (Nr. 134, Herr Julius Zöllner) vertreten. Ein amüsantes Gegenstück zu ihr bildet die voll bezeichnete und 1653 datierte »Reiterschlacht« (Nr. 115, Dr. C. W. Naumann) des berühmten Landschafters Salomon Ruysdael; das in der Komposition, wie in der Farbe gleich reizvolle Bild ist während seiner Ausstellung im Leydener Museum in den Jahren 1909—1912 als Unikum genügend gewürdigt worden. Seitdem sind noch einige dieser Schlachtendarstellungen Ruysdaels (z. B. 1911 im Pariser Kunsthandel) bekannt geworden. — Eine etwas frühere Stilstufe vertritt die äußerst geistvoll gemalte, P M signierte »Schlacht« (Nr. 86, Herr Rich. Forberg) des Pieter Molyn, eine ziemlich frühe Arbeit des Meisters.

Die Blütezeit der holländischen Landschaftsmalerei ist durch eine in Motiven und Färbung schlichte und dadurch als Frühwerk charakteristische Arbeit Hobbemas (Nr. 60a), durch die in der sonnendurchleuchteten Atmosphäre aufgelöste »Ansicht von Dordrecht« (Nr. 29) Aelbert Cuyps, und ferner durch ein Hauptwerk Jacob Ruisdaels [1]) aus seiner frühesten Zeit, die »Landschaft in Abendbeleuchtung«, datiert 1647 (Nr. 112, Frau Geheimrat Thieme), vertreten. Man beachte die detaillierte, fertige Behandlung des Laubs, die dem Stil seines Lehrers, C. Vroom, noch ganz entspricht. Auf gleicher künstlerischer Höhe steht die »Flußmündung« (Nr. 133, Frau Geheimrat Thieme) des Adriaen van de Velde, dessen Bedeutung als Tierdarsteller hier ganz besonders zur Geltung kommt. Dem von ihm ganz abhängigen Dirk van der Berghen ist eine »Landschaft mit Hirten« (Nr. 9, Hr. Julius Zöllner) zugeschrieben, obwohl die hohe Qualität sogar an die Autorschaft des Vorbildes, eben Adriaen van de Veldes, denken ließe. Auch als Figurenmaler allerersten Ranges lernen wir van de Velde kennen, und zwar auf der entzückenden »Eschenallee« (Nr. 53, Frau Geheimrat Thieme) des Jan Hackaert, deren Reiz nicht zuletzt auf der so unendlich geschickt eingefügten Staffage beruht.

Von den übrigen ausgestellten Landschaften erwähne ich noch kurz einen in feinem braunen Ton gehaltenen, voll bezeichneten A. van Borssom (Nr. 15, Frau M. Limburger von Hoffmann), eine dem Jacob Ruisdael äußerst nahestehende »Hügelige Landschaft« (Nr. 70 Hr. Heinr. Wichmann) des Jan van Kessel, eine C v Z. signierte, dem Mancadan sehr verwandte »Landschaft« (Nr. 146, Frau M. Limburger von Hoffmann) des Cornelis van Zwieten, auf Grund deren man die als »Unbekannter Holländischer Meister« (Nr. 571) katalogisierte Landschaft des Leipziger Museums ebenfalls van Zwieten zuschreiben möchte; ferner einen Philip Wouwermans (Nr. 142 »Landschaft mit Reiter«) bester Qualität, dessen einfache Motive auf eine frühe Entstehung weisen, und ein »Eisbild« (Nr. 3), das bisher dem Esaias van de Velde zugeschrieben wurde, aber infolge seiner äußerst zarten Technik und

1) Die beiden anderen, dem Ruisdael zugeschriebenen äußerst interessanten Landschaften geben noch zu näheren Untersuchungen Anlaß. Jedenfalls stammt bei Nr. 113 der Ausstellung die Staffage nicht von J. Ruisdael. Der Autor der hübschen »Landschaft mit Waldweg« (Nr. 114, Kammerherr von Stieglitz) ist unter den Meistern einer späteren Generation zu suchen.

feinen Behandlung der Figuren — abgesehen von dem noch erkennbaren Monogramm — als Hendrik Averkamp katalogisiert wurde. Eine vorzügliche, voll bezeichnete »Marine« des Reinier Zeeman (Nr. 145, Dr. C. W. Naumann), bei der der Himmel den Hauptstimmungsfaktor der Komposition bildet, und eine bisher dem Beerstraaten zugeschriebene »Eislandschaft« (Nr. 5 Frau M. Limburger von Hoffmann), die ich auf Grund von Ähnlichkeit mit signierten Zeichnungen dem Gerrit Battem gebe, auf den auch eine undeutliche Signatur weist.

Neben der »Landschaft« ist das Gebiet der Stilllebenmalerei in den verschiedenen Stufen der Entwicklung vorzüglich vertreten. Die frühe bunte, zeichnerisch bis ins kleinste Detail gehende Art aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts weist die dem B. van der Ast zugeschriebene »Blumenvase« (Nr. 2, Herr Georg Wilhelm Schulz) auf. Der darauf folgenden Periode des braungrauen Tons gehören das — eben durch die feine Tonigkeit sich auszeichnende — voll bezeichnete »Stilleben« des Cl. Heda (Nr. 58, Herr Konsul Erich Schulz) und des ganz seltenen Delfter Meisters Gillis de Bergh (Nr. 10, Herr Julius Zöllner), ein dem Pieter Claesz nahestehender »Frühstückstisch« (Nr. 62, Kammerherr von Frege-Weltzien) und ferner das »Interieur mit Fischstilleben« des Pieter Putter (Nr. 106, Herr Dr. Arthur Nikisch) an. Das letztgenannte Bild ist besonders interessant durch seine Beziehungen zu dem berühmten Schwager und angeblichen Schüler Putters, zu Abraham van Beyeren, in dessen Oeuvre die Verbindung von Fischstilleben und Interieur mit einem Ausblick auf die See einen bestimmten Bildtyp ausmacht. Van Beyeren selbst ist durch eine seiner prächtigsten »Frühstückstafeln« (Nr. 11, Frau Geheimrat Thieme) vertreten. Es gehört in seinem farbigen Reichtum — man beachte z. B., wie das Rot des Hummers zwischen den neutraleren Tönen der übrigen Objekte harmonisch herausleuchtet, — zu den besten holländischen Schöpfungen auf diesem Gebiete. Nur wenig später dürfte das effektvolle, vorzüglich gezeichnete, voll signierte »Fruchtstück« (Nr. 89, Frau M. Limburger von Hoffmann) des seltenen Martinus Nellius entstanden sein, dessen auffallend feines Grünblau an Delfter Meister, insbesondere an Vermeer erinnert. Das Tierstilleben ist vorzüglich durch die »Toten Vögel« (Nr. 137, Herr Edgar Herfurth) des Jan Vonck vertreten, der sich hier, wie gewöhnlich, durch einen für seine Zeit breiten Auftrag und durch effektvolle Gegenüberstellung von neutralen grauen Tönen und leuchtender Lokalfarbe auszeichnet. In dem »Geschlachteten Schwein« des Caspar Netscher (Nr. 90, Familie Rudolf Brockhaus) glaube ich eines der fünf Stilleben des Meisters gefunden zu haben, die in dem kritischen Verzeichnis Hofstede de Groots unter 475 c bis 477 beschrieben sind, aber als verschollen galten. Unser voll bezeichnetes und 1662 datiertes Bild ist sicher identisch mit dem Bild Nr. 477 bei Hofstede de Groot, das 1779 mit der bekannten Sammlung Iwan Pauw und zuletzt mit der Sammlung L. Bouman 1802 verkauft wurde. Wichtig ist das Bild dadurch, daß es zu den äußerst seltenen, ganz frühen Werken des Meisters gehört, die noch nicht durch charakterlose Posen und süßliche Eleganz entstellt sind, sondern in denen noch deutlich der Einfluß eines ter Borch, des Lehrers Netschers, und ein Studium P. de Hoochs[1]) und besonders der Natur zu erkennen ist. — Den gleichen Gegenstand behandelt J. D. Oudenrogge auf Nr. 191 (Frau Martina Limburger von Hoffmann), den wir nur seiner Seltenheit wegen erwähnen. Das Datum des voll bezeichneten Bildes ist 1643 oder 1653 (Todesjahr des Künstlers) zu lesen. — Das späteste holländische Stillleben der Ausstellung ist das M. W. signierte und 1684 datierte »Fruchtstück« (Nr. 144, Herr A. Schulz-Schwabe) des Mattheus Wytmans, bemerkenswert durch seine für diese späte Zeit außergewöhnliche breite Behandlung und seinen warmen Ton. — An dieser Stelle sei auch noch auf zwei Werke der deutschen Schule gewiesen, das von den Holländern abhängige, in seiner Einfachheit recht reizvolle, M D signierte »Stilleben von Küchengerät« (Nr. 31) des um 1670 tätigen Martin Dichtl und das als »Schloßküche« (Nr. 111, Herr Kammerherr von Stieglitz) katalogisierte, voll bezeichnete Stilleben des Fr. Roesel von Rosenhoff, dessen Datum (1691) beweist, daß von den beiden Künstlern dieses Namens der ältere der Autor unseres Bildes ist. Rosenhoff war vor allem Naturforscher, und so kommt es, daß die Bedeutung seines Werkes mehr auf kulturhistorischem Gebiet liegt. —

Das holländische Porträt des 17. Jahrhunderts ist auf der Ausstellung nicht sehr zahlreich, aber durch einige recht interessante Beispiele vertreten. Künstlerisch am höchsten von ihnen steht das »Weibliche Bildnis« (Nr. 127, Frau Geheimrat Thieme) des ter Borch. Man weiß nicht, soll man den Reichtum an malerischen Feinheiten oder den charaktervollen Ausdruck des kleinen Porträts mehr bewundern. — Äußerst effektvoll im Kolorit und in der Technik ist das »Bildnis eines als Hirten gekleideten Mannes« (Nr. 60, Familie R. Brockhaus), das man schon den verschiedensten Meistern, darunter sogar Velasquez[2]) zugeschrieben hat. Die helle kräftige Färbung und die etwas aufdringliche Pose des Dargestellten veranlaßten mich, das Bildnis (von dessen undeutlicher Signatur noch das Wort »Rachel« zu lesen ist) als »in der Art des Barth. v. d. Helst« zu kalalogisieren. Ein voll A v Essestcyn signierter »Jüngling« (Nr. 36) ist infolge der Seltenheit dieses Meisters von kunsthistorischer Bedeutung. — Ein Hauptwerk aus der Verfallzeit holländischer Bildnismalerei ist das »Selbstbildnis« (Nr. 140) des Ritters Adriaen van der Werff, das infolge seiner glatten, kalten Behandlung und seiner leeren Gesten uns nur durch seine äußerst solide Ausführung und amüsante, prunkvolle Aufmachung interessiert.

Eine Spezialität der Ausstellung bildet die kleine, in ihrer Art aber sehr bedeutende Kollektion von

1) Vergl. P. de Hoochs »Geschlachtetes Schwein« in Berlin.

2) Als Velasquez gestochen von L. Gruner.

italienischen Werken des Secento, das im allgemeinen von der Sammlerwelt noch immer nicht genügend gewürdigt wird. Wir weisen an dieser Stelle nur auf die durch ihre malerische, schwungvolle Technik auffallenden Landschaften von Carracci (Nr. 24, Hr. Eugen Platky) und von Pier Mola (Nr. 84, Dr. H. Voss), ferner auf den durch die Kraft der Zeichnung wirkenden Strozzi (Nr. 124, Hr. Eugen Platky), von dem ein bedeutendes Gegenstück sich in Berlin befindet, und schließlich auf ein trotz seines kleinen Formates bedeutendes Bild des Franzosen Nic. Poussin (Nr. 105, Hr. Eugen Platky), das im Gegensatz zu den genannten Werken den Einfluß des klassischen Roms, der zweiten Heimat des Künstlers, verrät. —

Ins 18. Jahrhundert führt uns die allegorische Darstellung des Sebastiano Ricci (Nr. 109, Hr. Eugen Platky). Ihre flotte, breite Pinselführung bildet ein Charakteristikum der venezianischen Malerei im 18. Jahrhundert, die auf unserer Ausstellung noch durch ein Meisterwerk ersten Ranges, die »Italienische Landschaft« (Nr. 52) von Guardi, repräsentiert wird. Freiheit der Pinselführung, Schwung der Komposition und Harmonie des Kolorits wetteifern hier miteinander. Ähnliche Qualitäten weist auch das andere Gemälde Guardis (Nr. 51, Dr. Fritz von Harck) auf, dessen besonderer Reiz in der poetischen Wiedergabe des Meeresspiegels liegt. — Die Französische Schule dieser Epoche ist durch den »Eingebildeten Kranken«, voll bezeichnet und dat. 1745, des seltenen Stephane Jeaurat (Nr. 69, Herr Etienne Plantier) und das allerdings später entstandene Genrebild des Boilly (Nr. 12, Hr. Paul Meyer), ein Werk erster Qualität, vertreten. In zwei dem Greuze zugeschriebenen »Weiblichen Phantasiebildnissen« (Nr. 48 und 49, Herr Eugen Platky) könnte man ebensogut englische Arbeiten aus der Nähe des Hogarth sehen.

Von den Niederländern des 18. Jahrhunderts sind manche besonders wegen ihrer Seltenheit ausgestellt, so der in der Art des H. Saftleven gehaltene J. van Borckeloo (voll bezeichnet und 1707 datiert) (Nr. 14, Hr. Etienne Plantier), das voll bezeichnete und 1701 datierte »Bildnis eines Gelehrten« von H. de Valck (Nr. 132, Kammerherr von Stieglitz), der sehr hübsche »Fischladen« von Thibout Regters (Nr. 108, Hr. Etienne Plantier), schließlich die 1779 datierte, voll bezeichnete »Landschaft« (Nr. 75, Hr. Georg Thieme) des Dirk van der Laan, sicher eine der frühesten Landschaften des 1759 geborenen Meisters, der hier noch nicht, wie später gewöhnlich, das lustige, an Vermeer erinnernde Kolorit hat. — Ein Beispiel, wie fruchtbar die Werke des Jan van der Heyde auf die holländische Stadtmalerei des 18. Jahrhunderts gewirkt haben, bildet die reizende, trotz feiner Zeichnung malerisch wirkende, voll bezeichnete »Amsterdamer Ansicht« (Nr. 35, Hr. Etienne Plantier) des Jan Ekels. Wie hoch aber die Kunst des Jan van der Heyden selbst über allen seinen Nachfolgern steht, beweist seine von malerischen Feinheiten strotzende »Landschaft« der Sammlung Thieme (Nr. 59). — Niederländischen Ursprungs ist auch der Autor des so dekorativen »Bildnisses von Gustav III.«: C. F. Breda (Nr. 20, Kammerherr Dr. von Frege-Weltzien). Bekanntlich ging der Künstler nach London und war, als er 1796 von da nach Schweden zurückkehrte, gänzlich unter den Einfluß des Reynolds gekommen. Diesen Einfluß zeigt — im Gegensatz zu den glatten Frühwerken Bredas — deutlich unser Bild, das ein Jahr nach seiner Rückkehr, also 1797, entstand.

Die übrigen Werke der Kunst nach 1700 gehören größtenteils der deutschen Schule an. Vor allem sind hier die farbig äußerst pikanten Genre-Gruppenporträts von Christian Wilh. Ernst Dietrich zu nennen, die trotz ihrer Abhängigkeit von den Franzosen hoch über dem meisten, was zu jener Zeit in dieser Art bei uns gemalt wurde, stehen. — Wenn die Ausstellung auch nicht in Konkurrenz treten wollte mit der Veranstaltung, die die Leipziger Bildniskunst vorführte, so enthält sie doch drei bisher noch nicht ausgestellte Werke dieser Gattung: das im Kolorit wie im Ausdruck wirkungsvolle Bildnis des C. F. Kregel von Sternbach, von der Hand Anton Graffs, datiert 1771 (Nr. 47, Herr Etienne Plantier) und zwei Ovalbildchen (Nr. 129 und 130, Hr. Paul Meyer) die ich glaubte, dem Joh. Fr. Aug. Tischbein zuschreiben zu dürfen[1]. — Der deutschen Schule gehört ferner die voll bezeichnete und 1787 datierte »Landschaft« (Nr. 143, Hr. Georg Thieme) von Johann Heinrich Wuest und das voll bezeichnete, 1750 datierte »Bildnis einer vornehmen Dame« (Nr. 8, Dr. C. W. Naumann) von E. Beckly an, der sonst nur durch einige Porträts in Braunschweig bekannt ist. Sollte der Künstler etwa mit einem der so zahlreichen Glieder der Braunschweigischen Künstlerfamilie Beck identisch sein? — Die »Landschaft« (Nr. 72, Fam. Rud. Brockhaus) von Joseph Anton Koch wurde wegen ihrer ganz exzeptionellen Schönheit und Qualität ausgestellt, ein Domenico Quaglio wegen des aktuellen Interesses am Gegenstand, dem Löwener Rathaus. Dieses Gemälde bildet zeitlich den Schluß der Ausstellung; sein Gegenstand ruft uns aus dem Reich der Kunst in die Wirklichkeit zurück, mahnt uns an die ernsten Zeiten, in denen wir leben. Diejenigen, denen in diesen Tagen in den Räumen des Kunstvereins eine Stunde reinsten Genießens zuteil wurde, werden dankbar derer gedenken, die durch Überlassung ihres schönsten Besitzes der gemeinnützigen Sache halfen.

Die Ausstellung hat auch die Wirkung gehabt, noch soviel interessantes altes Kunstgut aus Leipziger Familien zum Vorschein zu bringen, daß eine zweite Serie geplant ist.

DIE BAUDENKMÄLER IM ÖSTLICHEN BELGIEN

VON PAUL CLEMEN

Keinen Beitrag zu der unsere Tagesblätter füllenden grundsätzlichen Erörterung über den Schutz der Denkmäler im Kriege und die Verpflichtung zum Schutze der Denkmäler möchte ich hier geben. Diese Frage sollte gar nicht zur Diskussion stehen. Auf die Anfeindungen und Angriffe, die aus zwei Welten

1) Diese Zuschreibung wurde von Leipziger Spezialisten für diese Zeit bestätigt.

von getäuschten und von bewußten Fälschern gegen uns erhoben worden sind, hat Deutschland die beste und würdigste Antwort gegeben durch die schlichte aktenmäßige Feststellung, daß es gerade deutsche Offiziere waren, die in den von uns besetzten Städten mit Gefahr des eigenen Lebens die unschätzbaren Zeugnisse der Kunst und der Geschichte retteten, deutsche Generäle, die vor den von uns belagerten Städten sich um die Schonung der bedrohten Baudenkmäler sorgten. Die sofortige Einrichtung einer eigenen Organisation für den Denkmälerschutz in Belgien hat dank dem weiten Blick der dortigen deutschen Militär- und Zivilbehörde der Welt den Beweis geliefert, daß auch für vorübergehenden Besitz solch kostbares Kunsterbe in keiner Hand sicherer aufgehoben ist als in der der Deutschen.

Nur von den Denkmälern selbst, um die es sich hier handelt, möchte ich einiges sagen — zunächst aus dem Teil Belgiens, der bis zum Anfang Oktober allein von unseren Truppen besetzt ist, der Osthälfte, dem Lande bis zu der Linie, die von Antwerpen und Mecheln über Brüssel hin südwärts bis Mons führt. Das Gebiet umfaßt sechs der belgischen Provinzen, Limburg, Lüttich, Namur, Luxemburg, das halbe Brabant und den halben Hennegau. Die großen Denkmäler, die der Hauptmasse der Reisenden, auch den wandernden Architekten bekannt sind, liegen fast alle an der Grenze oder jenseits dieser Grenze — Brüssel und Antwerpen, Gent und Brügge, Ypern und Tournai. Lüttich ist vielen erst durch seine Weltausstellung vor neun Jahren nähergerückt, und Löwen — wie viele von denen, die jetzt darüber geschrieben, haben es wirklich gesehen? Aber wie gering ist oft auch die Kenntnis der Gelehrten, sobald die große Straße verlassen wird.

Die Belgier haben es uns nicht leicht gemacht, die Kunstschätze ihres Landes so zu würdigen, wie sie es verdienen. Es gibt kein Inventar, wie solche in allen deutschen Bundesstaaten und in den einzelnen preußischen Provinzen schon bestehen oder im Erscheinen begriffen sind, es wird nur seit einem Jahrzehnt wieder lebhaft über ein solches verhandelt, nachdem der Plan schon 1861 aufgestellt war. Ein nur für den Gebrauch der commission royale des monuments geschaffenes, nicht im Handel befindliches Repertorium beruht nur auf den ausgesandten Fragebogen und gibt nur ein Verzeichnis der Ausstattung, nicht der Gebäude selbst. Es gibt aber auch keine Landesbeschreibung, die den Denkmälern gerecht wird, keine ausführliche oder knappe wissenschaftliche Darstellung der heimischen Kunstgeschichte in ihrem ganzen Umfang, und so viel und so Ausgezeichnetes die belgischen Forscher, die auch nach dem Tode von Henry Hymans und Max Rooses noch Namen von allerbestem Klang aufzuweisen haben, für die Geschichte der Kunst vom 15. Jahrhundert ab, zumal für die Primitiven wie für die Rubenszeit, getan haben, so gering geachtet scheint dort das Mittelalter. Es ist ein deutscher Forscher, Otto v. Falke, gewesen, der zuerst die Persönlichkeiten der großen führenden Künstler der romanischen Zeit auf dem Gebiete der Edelmetallkunst im Maastal klar erkannt hat. Der verstorbene Jules Helbig hat seiner Heimat Lüttich drei verschiedene Darstellungen gewidmet (Histoire de la Sculpture au pays de Liège, La Peinture au pays de Liège, L'Art Mosan), aber für die Architektur hat er kein Herz gehabt. An großen Tafelveröffentlichungen für die Denkmäler sind wir noch immer auf das große Werk von Ysendyck, Documents classés de l'art dans le Pays-Bas, angewiesen, aber auch das ist dem Mittelalter gegenüber mehr als dürftig und beruht zumeist auf Zufallsaufnahmen. Es sind deutsche Forscher, die für die Architektur Belgiens die Hauptlinien aufgezeichnet haben, Dehio und v. Bezold für das Mittelalter, Ewerbeck, Galland und Hedicke für die Renaissance, Gurlitt für das Barock. Es ist der deutsche Jesuit Jos. Braun, der in seinem Buch über die belgischen Jesuitenkirchen die Bedeutung dieser wichtigen Bautengruppe zuerst gewürdigt hat. Wie gering sind die Beiträge der Belgier selbst gerade auf diesem Gebiet, und die einzelne fruchtbare Resultate verheißenden Forschungen, wie etwa das Buch von R. Lemaire, Les Origines de l'art gotique flamande, sind leider nicht weitergeführt. Auch heute noch ist unter allen Gebieten der belgischen Kunst am geringsten unsere Kenntnis von seiner Architektur. Einen Versuch der Zusammenfassung hatte schon A. G. B. Schayes in seiner Histoire de l'architecture en Belgique gegeben, aber er hat keinen Nachfolger gefunden. Nur eine erste Skizze hat in dem letzten Werk vor seinem Tode in seiner Geschichte der Kunst in Flandern Max Rooses gegeben, dessen ganze Liebe doch der Malerei gehörte.

Für den, der sich mit der Entwicklung der westdeutschen Kunst und der rheinischen Kunst beschäftigt, ist es ganz unmöglich, von diesen Werken auf belgischem Boden abzusehen. Wer in seinem Blick durch die schwarz-weiß-rote Zufallsgrenze gebannt, in seinen Forschungen hier Halt macht, muß notwendig ein falsches Bild erhalten. Die niederrheinische Architektur der Spätgotik haben wir längst als der gleichen Schule wie die große Gruppe der holländischen Kirchen nach der Zuidersee hin angehörig ansehen gelernt, wir sehen die Brücken zwischen den Domen in Utrecht und in Xanten. Die niederrheinische Plastik, die Schule von Kalkar, Cleve, Wesel, ist gar nicht zu verstehen, ohne die Kunst des jetzigen holländischen Gelderland heranzuziehen. Viel schwerer aber wird es uns scheinbar, in Gedanken die belgische Grenze zu überspringen. Und doch ragt gerade im frühen Mittelalter der Einfluß der Rheinlande weit über dieses Ostbelgien hinaus bis nach Tournai, wo rheinische und französische Elemente eine so merkwürdige Mischung eingehen, und doch ist die ganze Kunst Lüttichs auf das engste mit der des Aachener Gebietes verwandt. Diese belgischen Provinzen sind ja alles alte Teile des Römischen Reiches deutscher Nation, haben lange zum Herzogtum Lothringen gehört, sind dann zum großen Teil an Burgund gekommen und mit Burgund dann wieder an das Haus Habsburg gelangt. Luxemburg, das über die Grenzen des heutigen kleinen Großherzogtums hinaus den ganzen waldigen Süden des

Königtums, den Hauptteil der Ardennen, umfaßte, hat dem Deutschen Reich drei Könige gegeben, und im Jahre 1714 sind dann die belgischen Provinzen mit den übrigen spanischen Niederlanden an das österreichische Kaiserhaus zurückgefallen, bis sie 1797 mit Frankreich vereinigt wurden. Lüttich zumal war eine ganz deutsche Stadt, sein Bistum stand unter dem Erzbistum von Köln, und der Kultureinfluß von Köln ist hier nur allzu deutlich.

Auf kleinem und engem Gebiet ist hier eine solche Fülle der wunderbarsten Architekturbilder und der kostbarsten Schätze an einzelnen Bauwerken zusammengedrängt, wie sonst nur in ganz wenigen Gegenden Europas. Zwischen dem tief eingeschnittenen Tale der Maas und den schmalen Betten der Dyle und Senne liegt ein kunstgeschichtliches Paradies voll von Reichtümern und dabei wie wenig bekannt. Alle Perioden haben hier wichtige Denkmäler hinterlassen. Da ist in Soignies, südlich von Brüssel, auf dem Wege nach Mons, die Kirche Saint Vincent, unter den frühesten romanischen Bauten des ganzen Gebietes eine der bedeutendsten Schöpfungen, das flach gedeckte, mit Emporen versehene Langhaus von einer großartigen Regelmäßigkeit der ganzen Disposition, die Seitenschiffe mit merkwürdigen frühen Wölbungsversuchen. Da ist in dem benachbarten Nivelles die Kirche Sainte Gertrude, eine mächtige Anlage des 11. Jahrhunderts mit dreischiffiger Krypta, von der Chor und Westbau völlig erhalten sind, und einem Kreuzgang, der nur leider durch eine radikale Restauration sehr gelitten hat. Schöner noch ist in Tongern, dem ältesten Bischofssitz in ganz Belgien, der strenge, regelmäßige romanische Kreuzgang hinter der Liebfrauenkirche. Da sind vor allem die romanischen Kirchen von Lüttich, besonders die Heilig-Kreuz-Kirche in der Nähe des Theaterplatzes mit ihrem nach 1175 errichteten Westchor, der mit seiner Zwerggalerie, unter der sich der typisch kölnische Plattenfries hinzieht, ebenso sicher rheinischen Einfluß verrät, wie der an Sinzig oder St. Andreas in Köln anklingende achtseitige Vierungsturm. Und neben dieser Kirche hat Lüttich noch eine ganze Reihe weiterer romanischer Bauten aufzuweisen. An der Jakobuskirche steht von der älteren Kirche noch die gleichzeitige romanische Fassade (auch 1173 vollendet) mit ihrem achtseitigen Turm. Die Bartholomäuskirche, die in der Taufkapelle das bekannte bronzene Taufbecken des Renier de Huy enthält, ist eine ursprünglich dreischiffige Basilika aus dem 11. bis 12. Jahrhundert. Und weiter wären von romanischen Bauten an der Grenze zum Frühgotischen zu nennen die Kirche St. Germain in Tirlemont und die Ruinen der 1147 gegründeten Zisterzienserabtei Villers südlich von Löwen, eine noch viel großartigere Anlage und von höherem malerischen Reiz als die bekannten Ruinen der Abtei St. Bavo in Gent.

Die fruchtbarste Periode für die mittelalterliche Bauzeit ist dann hier das 13. Jahrhundert. Liegen auch die Hauptwerke, die Kirchen in Tournai, Ypern, Brügge und Gent, jenseits der Grenze von Ostbelgien, so sind doch hier eine Reihe der glänzendsten Schöpfungen erhalten, vor allem die viel zu wenig bekannte und auch ziemlich durchgreifend restaurierte Liebfrauenkirche in Tongern, die in ihrem älteren Teil um 1240 entstanden ist, mit der imposanten Fassade und der schöne und strenge Bau von St. Paul in Lüttich mit dem um 1280 geschaffenen Chor, der in der durchsichtigen Klarheit, mit den breiten, die ganzen Wandflächen einnehmenden Fenstern, die jetzt durch neue Glasmalereien gefüllt sind, gegenüber dem malerischen Reichtum der sonstigen Innenräume der belgischen Kirchen fast ärmlich wirkt. Wie das in die Goldschmiedetechnik übersetzte Modell einer solchen frühgotischen Kirche mit durchgeführten Wimpergen in den Seitenschiffen erscheint der köstliche, um 1272 entstandene Schrein der hl. Gertrude in der Kirche in Nivelles. In Huy ist am Fuße der Zitadelle die Kollegiatkirche Notre-Dame, die im Jahre 1311 begonnen ist, von großartiger Wirkung, das Westportal neben dem Portale der Jakobuskirche in Lüttich das einzige gotische Figurenportal dieses Teiles von Belgien. Notre-Dame in Hal, dem an der Senne gelegenen Städtchen südlich von Brüssel, schließt sich an. Für die letzte Periode der Gotik sind dann die Hauptwerke die Kirche St. Romuald in Mecheln, um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnen, und die Kirche St. Gudule in Brüssel, die trotz der Arbeit von drei Jahrhunderten doch wie ein einheitlicher Bau vor uns steht. Die beiden Brüsseler Türme, wie auch der Turm von St. Romuald, werden durch den auffällig starken beherrschenden Vertikalismus der Strebepfeiler und Treppentürmchen ausgezeichnet. Nur der Hauptteil des Turmes der Liebfrauenkirche in Antwerpen, der zwischen 1387 und 1411 ausgeführt ist, gehört noch der hochgotischen Zeit an. Die Seitenschiffe stammen aus den Jahren 1425 bis 1500, die Einwölbung des Mittel- und Querschiffes gar erst aus den Jahren 1611 bis 1616. In der Außenwirkung dominiert jetzt der Eindruck der Spätgotik. Heinrich de Waghemaker, der in Antwerpen als der Künstler gefeiert wird, ist freilich nur der Schöpfer der Vierungskuppel und der Spitze des Nordturmes, der in noch höherem Maße wie der Turmhelm des Johannes Hültz auf dem Straßburger Münster-Westbau die völlige spielende Auflösung des Steinkernes zeigt. Die äußerste Turmspitze gehört schon jener historisierenden Neugotik unter der Herrschaft der Hochrenaissance an, wie sie in den Niederlanden nicht selten ist als ein merkwürdiger Vorgänger zu dem Turmaufsatz des jüngeren Neumann auf dem Mainzer Dom-Ostturm.

Diese spielende Spätgotik feiert nun ihre Triumphe in den großen repräsentativen Profanbauten. Das Brüsseler Rathaus mit seinen beiden um fast ein halbes Jahrhundert zeitlich auseinanderliegenden, aber doch äußerlich ganz einheitlich zusammengehenden Flügeln gehört in der geschlossenen Wirkung der Front noch zu der Gruppe der älteren Stadthäuser des 14. und 15. Jahrhunderts. Auch der der Front vortretende Hauptturm nimmt nur das Motiv des Beffroi auf, das von den Hallen von Ypern und von Brügge von früher her bekannt war, in seiner graziösen Auflösung, bei der doch trotz der scheinbaren Betonung des Konstruktiven das Spielerische schon

überall vorherrscht, ist er der Vorgänger all der reich durchbrochenen Turmlösungen des nächsten Jahrhunderts geworden, in der Höhe von 114 m nur von dem Turm von Notre Dame in Antwerpen (123 m) übertroffen. Das Rathaus in Löwen, auf das sich in der letzten Zeit das ganze Interesse vereinigt hat, ist in unmittelbarem Anschluß an den Brüsseler Bau 1448 bis 1563 durch Matthias de Layens, den Stadtmaurermeister, aufgeführt. Deutlich ist das Motiv der Fahnenmasten ähnlichen Ecktürmchen, hier nur noch reicher ausgebildet, von Brüssel geborgt. Aber dieses ganze regelmäßige Baugehäuse ist fast allzusehr überhäuft von dekorativen Arbeiten, so daß der Eindruck der Gliederung fast verloren geht. Es erscheint wie ein spätgotischer Reliquienschrein. Die Wirkung ist oft mehr kunstgewerblich als architektonisch. Der Außenbau ist schon einmal in den Jahren 1829 bis 1842 vollständig restauriert. Eine zweite Erneuerung, die nach einem Brandunglück von 1890 begonnen ist, war noch nicht abgeschlossen, der Bau war noch von dem hohen Gerüst umgeben, das ihm jetzt auf ein Haar so verhängnisvoll geworden wäre. Die verschwundenen Statuetten, mit denen die Front in drei Geschossen geschmückt ist, waren schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts von dem belgischen Bildhauer W. Goyers und anderen schlecht und recht ersetzt. Schlimmer aber ist, daß man die entzückenden Plastiken der Kragsteine, die noch erhalten waren und die zu den ausgezeichnetsten Schöpfungen der spätgotischen Plastik von Brabant gehören, zum großen Teil durch Kopien ersetzt hat, die die persönliche Sprache der Originale ganz und gar nicht wiedergeben. So ist das, was heute von dem Rathaus uns vor Augen steht, im Material in der Hauptsache jedenfalls nicht mehr das ehrwürdige Original.

Noch weniger ist das der Fall bei der bekannten Maison du Roi in Brüssel, dem Rathaus gegenüber gelegen. Der Bau war 1514 bis 1525 als Sitz der Hofbeamten aufgeführt, aber nach der Beschießung von 1695 als ein späterer Barockbau neu errichtet. Erst vom Jahre 1873 ab ist das Haus durch den Architekten V. Jamaer nach den ursprünglichen Plänen als spätgotischer Bau neu aufgeführt worden (beendet 1896). In der Detailbehandlung trägt das Werk den Stempel dieser retrospektiven Epoche, ebenso wie die Front des Aachener Rathauses, und vielleicht wird man einmal erwägen, ob, wie dort in der Couvenschen Front, so hier in den barocken Fassaden, nicht auch für das Stadtbild wichtige malerische Werte bei dieser Zurückrestauration zerstört worden sind.

Die Spätgotik ist nun überhaupt die große Zeit für die belgische Architektur. Wenn man hier einmal statistisch zusammenstellen würde, wie erstaunlich die Zahl der Kirchen und Profangebäude aus diesem Abschnitt ist, wie reich und wie selbständig die Stilfärbung, wird man die Wichtigkeit dieser Periode begreifen. Die erstaunliche Vitalität der Spätgotik zeigt sich vor allem auch darin, daß sie das ganze 16. Jahrhundert hindurch neben der eindringenden Renaissance und trotz dieser am Leben bleibt. Von dem Stil der Kirchen geben vor allem die Lütticher Bauten einen lebendigen Begriff. Die Jakobskirche, deren Langhaus mit dem polygonalen Chor und dem Kapellenkranz erst 1538 den Abschluß fand, zeigt den üppigen Reichtum dieser auf dekorative Wirkungen hinausgehenden Architektur, die auch malerische Mittel anruft, um diese Wirkung zu steigern: Die Gewölbefelder sind mit krausem Rankenwerk, die Bogenzwickel über den Arkaden mit an maureske Dekorationen erinnernden Flachmustern gefüllt. Es ist derselbe Stil der Bemalung der Netzgewölbe, wie er schon am Ende des 15. Jahrhunderts am ganzen Niederrhein, in Köln und Brauweiler, in Xanten und Kalkar, in Duisburg und Wesel auftritt, wie er dann in der 1579 geschaffenen Dekoration der Gewölbe der Paulskirche in Lüttich noch ein letztes glänzendes Denkmal zeitigt. St. Martin in Lüttich zeigt einen etwas strengeren und einfacheren Stil, ebenso der Ausbau der schon 1423 begonnenen Peterskirche in Löwen. Diese Spätgotik in Lüttich tritt in derselben Zeit auf, in der dort in dem prachtvollen fürstbischöflichen Palast, dem jetzigen Justizpalast, an dem 32 Jahre gebaut worden ist (vom Kardinalbischof Eberhard von der Marck zwischen 1508 und 1540 errichtet), schon jene feine und wirkungsvolle Mischung spätgotischer Fensterformen und Giebel mit Renaissancehallen sich zeigt.

Das eigentliche Feld dieser Spätgotik ist das Dekorative. Die konstruktive Bedingtheit, die durch das Material gegebene Grenze werden bald völlig vergessen. An Stelle des Spitzbogens tritt der Kielbogen und der ganz gedrückte Korbbogen. Das 1545 entstandene Portal an der Notre-Dame-Kirche in Mecheln zeigt etwa diese Formen, noch mehr die für Brabant so charakteristischen reichen Lettnereinbauten. Noch streng und durchsichtig, mit sehr bescheidenem Figurenschmuck versehen, ist ein solcher in St. Peter in Löwen erhalten, reicher und üppiger in Aerschot, Tessenderloo und etwa in St. Gommaire in Lier, wo der in weißen Steinen auf schwarzen Marmorsäulen aufgebaute Lettner den üppigen Stil des Henri van Prée aus Brüssel zeigt. Auch diese Kunst hängt aber eng mit dem Niederrhein zusammen. Dem Besucher von Köln wird der jetzt als Orgelbühne eingebaute frühere Lettner aus St. Pantaleon in Köln erinnerlich sein, der 1514 vollendet ist. Er gehört in die Reihe dieser spätgotischen Lettner Belgiens, ebenso wie der bekannte Lettner in St. Maria im Kapitol, das früheste Renaissancewerk in Köln, ein Werk Mechelner Künstler aus dem Jahre 1524.

Von dem Reichtum der Hausbauten aus dieser Zeit des Kampfes zwischen Spätgotik und Frührenaissance geben Mecheln und Antwerpen einen guten Begriff. An dem Haverkai liegt hier noch das Holzhaus »de Duivelsgevel«, daneben das schöne Steinhaus »le paradis terrestre«. Am Zoutwerf ist vor allem das Zunfthaus der Fischhändler mit seiner schönen Hausteinfassade zu nennen, ein Frühwerk des Mechelner Meister Rombout Keldermans, der auch den Palast der Margarete von Österreich, den späteren Sitz des großen Rates, aufgeführt hat. Gegenüber den vielen Versuchen einer mehr spielerischen, ganz

dekorativen, nur äußerlich den spätgotischen Kern umkleidenden Renaissance ist dann das erste Auftreten des Cornelis Floris von entscheidender Bedeutung. In seinem Antwerpener Stadthaus hat er in den Jahren 1561—1565 einen nun für lange Zeit gültigen Typus einer streng gegliederten, ganz regelmäßigen Schöpfung gegeben. Vor allem der Mittelrisalit mit der straffen Aufeinanderfolge der Säulenordnungen, dem nur auf den Aufsatz selbst verwiesenen plastischen Schmuck ist ein klassisches Beispiel dieses strengen, selbstbewußten und selbstgerechten, auf den italienischen Theoretikern fußenden unerbittlichen Stiles. Wie liebenswürdig fein und üppig spielerisch stehen demgegenüber wieder die großen architektonischen Kaminaufbauten. Jeder Besucher von Belgien kennt wohl den großen Prachtkamin im Justizpalast in Brügge, wie wenige aber kennen die beiden nicht minder schönen, aus dem alten Hotel der Abtei von Tongerloo stammenden Kamine im Stadthaus in Antwerpen, die Werke des Pierre Coecke von Alost.

Wie lang und zäh die Lebensdauer der Gotik ist, das zeigen vor allem die ersten Jesuitenbauten auf belgischem Boden. Braun hat mit Recht diese belgischen Jesuiten die letzten Gotiker genannt. Die ersten Ordenskünstler halten nicht nur im Grundriß, sondern auch in der Außenarchitektur an dem historischen Schema fest, und die eigentlichen großen Jesuitenbauten des 17. Jahrhunderts nehmen wohl das von Vignola zuerst ausgebildete neue Fassadenschema des römischen Barock auf, aber setzen dieses vor einen dreischiffigen basilikalen oder Hallenbau, der noch ganz der alten heimischen Tradition folgt. Neben den eigentlichen Barockelementen herrschen auch noch die alten Vorsatzstücke der Spätrenaissance. Es ist ein ganz ähnlicher Vorgang, wie er sich in dem Bau der bekannten Jesuitenkirche in Köln vollzieht. Die größte Kirche unseres Gebietes ist die Kollegkirche in Brüssel, die schon 1610 vollendet war, die reichste die 1650 nach Plänen von P. Wilhelm Hesius aufgeführte Kollegkirche St. Michael in Löwen, die einzige, die einen Ansatz zur Querschifflösung aufweist. Die Fassade zeigt hier ein durchgängiges Streben nach einer saftigeren Architektur, nach einer Wirkung mit größeren Motiven. In dem Aufsatz wird durch eine Verschwendung von Kandelabern, Fruchtgehängen und breiten Rahmenprofilen eine unruhige und pompöse Wirkung hervorgebracht. Wenn man diesen Stil oft den Rubensstil nennt, so kann doch Rubens hier nur als einer der großen Anreger in Betracht kommen, Anreger vor allem für alle dekorativen Aufbauten, nicht so sehr durch seine einzige Schöpfung, sein leider fast ganz zerstörtes und nur auf der Brüsseler Ausstellung 1910 vorübergehend wiederhergestelltes Wohnhaus mit dem merkwürdigen triumphbogenartigen Abschluß des Hofes und seinem Gartenhaus, als vielmehr in den in einem verwilderten Barock entworfenen und im Kupferstich weithin verbreiteten architektonischen Phantasien seines »Introitus Ferdinandi«. Die Jesuitenkirche in Antwerpen, die zwischen 1615 und 1621 entstanden ist, gab vielleicht auch im Inneren einen Begriff von der ausschweifenden dekorativen Erfindungskraft des Meisters. Nach dem Brand von 1718 ist sie nun in bescheidener Form im Inneren wiederhergestellt auf uns gekommen. Die Zunfthäuser auf der Grande Place in Antwerpen und die Zunfthäuser, die die Grande Place in Brüssel umgeben, sind allzu bekannt. Die gänzlich überflüssige Beschießung der Stadt Brüssel durch den Oberbefehlshaber der französischen Truppen — der heutigen belgischen Alliierten —, den Marschall Villeroi im Jahre 1695 hat das alte mittelalterliche Brüssel fast ganz zerstört. Die in den nächsten Jahren wiederhergestellten Gildenhäuser, über die jetzt die Stadtverwaltung dank der Initiative des unvergeßlichen Charles Buls eifersüchtig wacht, indem sie auf eine wahrhaft vorbildliche Art der munizipalen Denkmalpflege die Fürsorge für die Erhaltung der Denkmäler ihrerseits übernommen hat, geben die wunderlichste und amüsanteste Musterkarte der innerhalb des Barock liegenden Möglichkeiten. Der Wetteifer der eifersüchtigen Gilden und geistreiche Einfälle haben hier Lösungen von einem Reiz geschaffen, wie sie die belgischen Städte sonst nicht wieder aufweisen. Ebenso sind alle diese Städte voll von Werken des späten Barock, das sich in seiner biegsamen Art den Bedürfnissen der Zeit am besten angepaßt hat. Die Beguinenkirche in Brüssel zeigt in den Bekrönungen des Daches ganz seltsame Neigung zu geschweiften Formen, und wie hat wieder an dem jetzigen königlichen Palast in Antwerpen, der 1745 von Jan Alexander v. Susteren aufgeführt ward, über einer strengen Fassade eine Neigung zu einer üppigen Attikabildung und Balustradenarchitektur ihre Triumphe gefeiert. Man muß in das Land hineinfahren, die Bauten der großen Barockklöster, etwa die ehemalige Prämonstratenserabtei in Averbode südlich von Diest oder die jetzt als Priesterseminar dienende Prämonstratenserabtei Floreffe auf dem Wege von Charleroi nach Namur sich vor Augen stellen, und man wird sich sagen, daß die Barockbauten dieses Landes wohl neben denen Südbayerns und den großen oberösterreichischen Abteien genannt werden dürfen.

Das sind nur ein paar Proben aus dem architektonischen Reichtum dieses Gebietes. Ganz gleichgültig, wie lange die jetzige provisorische Verwaltung andauern wird, welches später das Schicksal des Landes sein wird, Deutschland kann auf diesem Gebiete kein besseres Denkmal seiner Tätigkeit hinterlassen, keins, was auch die unberechtigten Anfeindungen besser entkräftet, als dadurch, daß es in den okkupierten Provinzen auch die ordnungsmäßige und systematische Pflege der Kunstdenkmäler sofort als eine Ehrenaufgabe auffaßt. Die Vorbedingung ist nur, daß wir uns überhaupt zunächst einmal klar machen, um welche Monumente es sich in diesem überreichen Lande tatsächlich handelt.

(Ein weiterer Aufsatz über den derzeitigen Zustand der Kunstdenkmäler folgt.)

NEKROLOGE

Am 17. Dezember verschied unerwartet der bekannte Düsseldorfer Maler Professor **Hermann Emil Pohle**. Als Sohn des gleichnamigen Landschaftsmalers am 12. De-

zember 1863 in Düsseldorf geboren, studierte er auf der dortigen Kunstakademie und war von 1889—1895 Meisterschüler Peter Janssens. Am bekanntesten wurden Pohles Wand- und Deckengemälde, die er in Düsseldorf und anderen rheinischen Städten ausgeführt hat. Sein Hauptwerk ist die Ausmalung des Gebäudes des Stahlwerksverbandes in seiner Heimatstadt, wo er in großen farbenreichen Gemälden den Werdegang der Schiene schilderte. Derartige Vorwürfe realistischer Art, auch Porträts, waren jedoch nur Ausnahmefälle in Pohles Schaffen. Die Staffeleibilder, mit denen er regelmäßig die Ausstellungen beschickte, waren meistens dekorative Landschaften und Phantasiestücke, in der Ausführung ziemlich unfein, allzu sehr auf »Schmiß« gestellt. Die städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf besitzen von ihm ein charakteristisches Kostümstück »Marodeure«. Weniger durch sein künstlerisches Schaffen, als infolge seines diplomatischen Geschickes und seines kräftigen Eintretens für die wirtschaftlichen Interessen der Künstler hatte es Pohle verstanden, in kunstpolitischen Fragen die Führerstellung in Düsseldorf einzunehmen. Er stand an der Spitze der großen Kunstausstellungen von 1911 und 1913. In dem Nachrufe eines Gleichgesinnten im »Düsseldorfer Tageblatt« hieß es: »Es mag wenig Leute geben, die so urkräftig auf die moderne Malerei schimpfen konnten wie Pohle«.

In **Venedig** ist bereits am 19. September der tüchtige Antiquar **M. A. Guggenheim** verschieden, ein Kunstkenner und Freund aller hervorragenden Künstler. Er hat sich mancherlei Verdienste erworben sowohl durch Schenkungen an die hiesige Galerie, wie ganz besonders auch als Förderer und Donator der Kunstgewerbeschule. Das Andenken des jovialen Mannes wird im Herzen zahlreicher Freunde fortleben.

PERSONALIEN

Hans Meid ist kürzlich vom Felddienst fort in die kartographische Abteilung des Kriegsministeriums zu Berlin berufen worden.

KRIEG UND KUNST

Der Direktor des Berliner Kunstgewerbe-Museums, Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. **Otto von Falke**, der dem Verwaltungschef bei dem Kaiserlichen Generalgouvernement in Belgien zugeteilt war, ist jetzt nach Berlin zurückgekehrt. Geheimrat von Falke hat in Zusammenarbeit mit hervorragenden belgischen Sachverständigen und Museumsdirektoren, wie im einzelnen berichtet wurde, den Verbleib und die Beschädigungen der Kunstwerke festgestellt und in den von unseren Truppen besetzten Gebieten umfassende Maßregeln zum Schutze der belgischen Kunstdenkmäler getroffen. Auch Geh. Reg.-Rat Professor Dr. P. Clemen war im Auftrage des Reichsamtes des Innern in Belgien kommissarisch tätig; seinen Bericht werden wir veröffentlichen.

Aus **Petersburg** wird berichtet: Die Nowoje Wremja gibt mit Genehmigung der Zensur bekannt: Aus dem **Lemberger Ossolineum** sind 1034 Gemälde, 24000 Kupferstiche, 5000 Autogramme und zahlreiche Bände der Bibliothek nach Petersburg übergeführt. Unter Anerkennung des Eigentumsrechts der Stadt Lemberg an den Kunstgegenständen erfolgte ihre Überführung nach Petersburg zum Schutze vor Repressalien des Feindes, falls er vorübergehend die russische Grenze überschreiten sollte.

AUSSTELLUNGEN

Krefeld. Das **Kaiser-Wilhelm-Museum** hat eine Ausstellung von Aquarellbildern des Krefelder Malers und Zeichners Reinhold Gruschka veranstaltet. Die Motive sind den Gefangenenlagern zu Friedrichsfeld bei Wesel und in der Senne entnommen. Außerdem sind sehr beachtenswerte Kunsttöpfereien von Paul Dreßler ausgestellt. Die von ihm geleitete Töpferei Grotenburg versucht eine Wiederbelebung der gerade in Krefelds Umgebung im 17. und 18. Jahrhundert heimischen Bauernkunst, deren beste Hervorbringungen in den Erdgeschoßräumen des Kaiser-Wilhelm-Museums vereinigt sind.

Eine »Kriegsausstellung« in Düsseldorf. Alle Vorgänge auf dem belgischen Kriegsschauplatze erregen bei den Düsseldorfer Künstlern ein besonderes, fast persönliches Interesse. Die Wiederbelebung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei erfolgte doch gerade von Belgien aus. Hier fanden, als die Zeit der Romantik sich ihrem Ende näherte, die rheinischen Landschafter neue, schlichtere Motive, und besonders die Küstengegenden wurden immer wieder aufs neue durchforscht und in Studien und Bildern festgehalten. Zahlreiche Düsseldorfer Künstler verleben den ganzen Sommer in Belgien; genannt seien nur Eugen Kampf, Fritz Westendorp und Albert Engstfeld. Kampf hat jetzt in der städtischen Kunsthalle eine Sammlung von etwa zwanzig Gemälden ausgestellt, deren Motive ausschließlich dem heißumkämpften Yser-Kanal, den Städten Nieuport und Dixmuiden, den Badeorten Heyst und Knocke entnommen sind. Es sind durchweg Landschaften von hohem künstlerischen Reiz, aber es ist nicht möglich, sie wie in Friedenszeiten abwägend zu beurteilen. Wie der Dichtung, so haben jetzt auch in der bildenden Kunst die Ereignisse dem »Inhaltlichen« einen neuen Wert gegeben. Das »Pappelwäldchen bei Nieuport«, das »Gehöft bei Dixmuiden«, wie mögen diese friedvoll-idyllischen Ruheplätze heute aussehen? An Stelle der weißbehaubten Kirchgängerinnen, die über die Brücken des ehemals so stillen, jetzt zerschossenen Dixmuiden schleichen, setzt unsere Phantasie die nicht endenden Kolonnen unserer »Feldgrauen«. Wenn es wahr ist, was besonders englische Zeitungen berichten, daß gerade die Städtchen und Dörfer an der französisch-belgischen Grenze nur noch Trümmerhaufen sind — der Kunstfreund denkt mit besonderer Besorgnis an Furnes — so kommen den Landschaftsbildern Eugen Kampfs bereits heute auch historische Werte zu.

SAMMLUNGEN

Berlin. Auf der Kupfergrabenseite der Gemäldegalerie des **Kaiser-Friedrich-Museums** wird jetzt der erste Saal neu eingerichtet. Er soll die Werke der nordischen Kunst des 14. Jahrhunderts vereinigen, um als Vorbereitung für den im nächsten Saal aufgestellten Genter Altar der Brüder van Eyck zu dienen. Die deutschen, niederländischen, französischen Werke der Malerei werden da vereinigt, wie auf der andern Seite der Gemäldegalerie im ersten Saale, den man betritt, die italienischen Bilder des 14. Jahrhunderts zusammenhängen.

Dresden. Im **Königlichen Kupferstichkabinett** zeigt im Saal der neuen Erwerbungen die November-Ausstellung vorwiegend Arbeiten deutscher Künstler der Gegenwart. Besonders hervorgehoben zu werden verdient eine kleine Federzeichnung von Max Klinger von 1875. Sie stellt ein junges Mädchen dar, das einem hageren Lautenschläger einen Trunk Wein reichen will und plötzlich in ihm den Tod erkennt. Die Zeichnung trägt schon vollkommen das Dämonische der späteren Klingerschen Radierungen an sich, und der plötzliche Todesschreck des Mädchens ist von ergreifender Wahrheit (abgebildet im soeben erschienenen Novemberhefte unserer »Zeitschrift f. bild. Kunst«). Unter den übrigen sächsischen Künstlern

ist Wilhelm Claudius durch ein flott und saftig hingesetztes Aquarell: Seelandschaft, vertreten; Rudolf Scheffler durch eine Kreidezeichnung, Strand in Egmond; Georg Hänel durch eine vorzügliche Tierzeichnung: Kälber. Otto Fischer hat eine neue Radierung, Oberbuchwald, beigesteuert; Erich Buchwald-Zinnwald einen in einfachen Farben gehaltenen Holzschnitt, Grauer Tag; Otto Richard Bossert in Leipzig zwei Radierungen, Hütte und weibliche Akte; Ferdinand Steiniger eine Radierung, Unter hohen Fichten; und Otto Westphal einen monumentalen Holzschnitt unserer unvergeßlichen Augustusbrücke. Heinrich Hübner, ein Enkel des ehemaligen Direktors unserer Gemäldegalerie, ist durch acht geschmackvolle Lithographien vertreten, die teils Zimmer aus dem Schlosse Paretz, teils Motive aus Pillnitz enthalten. Von Richard Müller ist das große Erinnerungsblatt an das Jubiläum der Kunstakademie vorhanden. Von Berliner Künstlern nennen wir Max Liebermann mit einem vorzüglichen Bildnis Bodes, dann sieben sehr zart behandelte Tier-Radierungen von August Gaul: Schafe, Ziegen, Pinguine, Gänse u. a., dabei auch das reizende Exlibris des Geheimrats Franz Oppenheim in Berlin mit einer liegenden Sphinx (in zwei Plattenzuständen). Von Wilhelm Doms ist der lebensvolle Kopf einer jungen Frau in Steindruck ausgestellt. Aus München seien erwähnt fünf Radierversuche von Olaf Gulbransson (Geschenke des Künstlers), darunter das entzückende Bildnis seiner Frau, der Dichterin Grete Gulbransson, von Eugen Kirchner ein neues Exlibris (Geschenk des Künstlers) und die beiden hübschen Radierungen von Richard von Below: Schlafendes Mädchen und Sinaikloster. Ludwig von Hofmann in Weimar ist durch fünf Holzschnitte vertreten, die den wandlungsfähigen Künstler wieder auf neuen Bahnen zeigen. Endlich ist noch Maximilian Liebenwein in Wien mit einer sehr lebendigen Zeichnung von zahlreichen Katzen, einer Radierung und einer Anzahl kleinerer Gelegenheitsarbeiten: Exlibris, Neujahrswünschen usw. (im Durchgang) zu nennen. Von Ausländern ist diesmal nur die talentvolle Amerikanerin Mary Cassatt mit neun ihrer schönsten Kaltnadelradierungen vertreten, die meistens das Thema Mutter und Kind in fesselnder und außerordendlich lebendiger Weise abwandeln. Die Drucke sind sämtlich von hervorragender Schönheit, und man staunt über die farbige Tiefe, mit der beispielsweise die Porzellantasse neben dem Mädchen mit dem Fächer in Schwarz und Weiß wiedergegeben ist.

VEREINE

⊙ In der Novembersitzung der **Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Grautoff über Nicolas Poussin als Maler. Der Vortragende gab an der Hand einiger ausgewählter Beispiele eine Charakteristik und ein Bild der künstlerischen Entwicklung des Meisters. Nach wenig bekannten Anfängen bildet sich der erste Stil Poussins seit 1624 in Rom unter dem Einflusse Raffaels und Domenichinos, zu dem sich in steigendem Maße der Eindruck Tizianscher Farbe und Komposition gesellt. Die Kopie von Tizians Ariadnebild, die Poussin 1629 anfertigte, gibt den äußeren Anhalt. Motive aus der Komposition kehren in Werken der folgenden Zeit nicht selten wieder, aber niemals in ängstlicher Nachahmung, sondern frei verarbeitet. Die ersten Jahre einer glücklichen Ehe spiegeln sich in der idyllischen Stimmung und den beruhigten Themen der Zeit nach 1630. Das allgemeine Signum des neuen Stils gibt der Name Lionardos, des positivistischen Theoretikers, von dessen Trattato della Pittura Poussin 1635 eine Abschrift nahm. Die Romantik in der Behandlung von Farbe und Licht weicht einer klaren Plastik der Gruppierung und einem rationalistischen Grundton, der an den großen Zeitgenossen Descartes denken läßt. Daneben bleibt aber in Poussins Werken stets jenes Unbewußte, Inkommensurable, das in den philosophischen Strömungen der Zeit mit Leibniz' Namen bezeichnet wird. Die Antike wirkte mächtig auf Poussin. Aber er sah sie nicht als Italiener, sondern mit den Augen des modern empfindenden Franzosen. In den Werken der Pariser Jahre glaubt man den puritanischen Geist der Zeit unmittelbar zu empfinden. Der Weg führt Poussin nun zurück zu seinen ersten Eindrücken in Rom, zu Raffael und Domenichino. Die bühnenmäßige Form der Dramatisierung stark bewegter Vorgänge kann an Corneille erinnern. Nochmals wandelt sich der Stil des Meisters durch die Aufnahme der Landschaft, die nun in einem anderen Sinne als bisher in die Bildkomposition eintritt. Der Mensch ist nur mehr ein Teil des Kosmos. Poussins Landschaft ist der Prototyp der sogenannten »idealen Landschaft«. Nicht die Individualbildung der Natur ist ihr Voraussetzung, sondern die Idee, als Seelenzustand oder als Begriff. In den Gemälden der vier Jahreszeiten, die Poussin 1660—64 für Richelieu malte, vollendet sich seine Kunst, er schuf hier die typisch allgemeingültige und zeitlose Landschaft, die an keine Sonderform der Natur mehr gebunden ist, sondern aus der Grundstimmung des Bildmotivs rein hervorwächst.

VERMISCHTES

Venedig. Das Schicksal der Venezianischen Internationalen Kunstausstellung war nach den Kriegserklärungen besiegelt. Sie schloß am 8. November mit einem beträchtlichen Defizit ab, hätte aber ein besseres Los verdient. Der Verkaufserlös blieb natürlich, so wie die Besucherzahl, weit hinter dem der vorigen Ausstellung zurück. Die Verkaufssumme betrug nur 300000 Lire. Die gedrückte Stimmung in allen Kreisen ließ die Ausstellung vergessen. Die trübe Stimmung, unter der Venedig zu leiden hat, erstreckt sich auch auf unsere Galerie der Akademie, in deren Sälen die Ruhe eines Friedhofs herrscht. Man zählt manchen Tag nur 2—3 Besucher. Von Fremden ist keine Rede mehr. Um so ungestörter konnten die Sicherungsarbeiten an Portal und Vorhalle in Angriff genommen werden. Es zeigten sich schon seit Jahren Senkungen, welche in letzter Zeit auch einen unabgeschlossenen Teil des großen Saales in Mitleidenschaft zogen. An S. Marco, sowie an der Frarikirche wird fleißig weiterrestauriert; auch sind in die großen Fenster dieser Kirche Glasgemälde eingesetzt worden, die grau in grün Wunder der hl. Franziscus und Antonius von Padova darstellen, sie wurden ausgeführt in der Glasmalereianstalt Beltrami in Mailand. Es mag erwähnt werden, daß die kleine reizende Kirche Sta. Maria Mater Domini nach eingehendster Restauration nun dem Kultus zurückgegeben ist. Dem Pietro Lombardo verdankt man den Bau (1510), von Jacopo Sansovino (1540) beendet. Ein reicher Edelmann, Conte Torinelli, vermachte unlängst testamentarisch 100000 Lire zum Ausbau der am Canale grande gelegenen Kirche S. Ermagora e Fortunato, der bisher eine Fassade fehlte. Es ist die einzige Kirche Venedigs, deren Altäre ausschließlich nur plastischen Schmuck aufweisen. Der Bau ist 1736 entstanden. Venedig wird um ein Museum bereichert werden: Das Wohnhaus Carlo Goldonis wurde von der neugegründeten Goldoni-Stiftung angekauft, nach sachgemäßer Restaurierung in seinen ehemaligen Zustand versetzt und soll zu einem Goldonimuseum umgestaltet werden. Bedeutende Schenkungen sind bereits erfolgt. *A. Wolf.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 10. 4. Dezember 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE BELGISCHEN BAUDENKMÄLER

VON PAUL CLEMEN

II.[1]

Das Gesamtergebnis meiner im Auftrage des Reichsamts des Innern gemachten Feststellung ist, daß nirgendwo auf belgischem Boden unersetzliche architektonische Werte zugrunde gegangen sind, daß kein einziges der großen Monumente der flandrischen und brabantischen Kunst zerstört und daß bei allen den Denkmälern, die unter dem Kriege zu leiden gehabt haben, die Substanz des Bauwerkes selbst erhalten ist. In keinem einzigen Falle haben die den Bauwerken durch das Bombardement oder die Feuersbrunst zugefügten Beschädigungen das Bilden von Setzungen und Senkungen, von bedrohlichen Rissen in Mauern und Gewölben zur Folge gehabt. In keinem Falle stehen der völligen Wiederherstellung vom konservatorischen wie vom technischen Standpunkte Schwierigkeiten entgegen.

Die Schäden können mit relativ beschränkten Kosten beseitigt werden. Bei allen Bauwerken ist Fürsorge getroffen, daß — soweit die erste provisorische Sicherung in Betracht kommt, durch Aufführen von Notdächern, vorläufiges Schließen der Mauerlücken, Verschalen der offenen Fenster, Abdecken der Gewölbe und Mauerkronen — diese Arbeiten noch vor Beginn des Winters in Angriff genommen werden. Es kann sich jetzt naturgemäß nur um diese Notverbände handeln, für die systematische Wiederherstellung ist die Zeit noch nicht gekommen.

Es ist nur ein ganz kleiner Ausschnitt aus der belgischen Karte, innerhalb dessen diese Zerstörungen liegen: die Linie an der Maas, der Weg von Lüttich nach Brüssel, das Schlachtfeld um Antwerpen, die Rückzugslinie der Verbündeten gegen Westen. In dem ganzen übrigen Belgien, so weit es von uns besetzt ist, ist zurzeit nichts von Beschädigungen wichtiger, in öffentlichem Besitz befindlicher Baudenkmäler zu verzeichnen. Relativ am meisten gelitten haben unter den belgischen Städten Löwen, Mecheln, Lier, Dinant.

In Löwen ist bei der Feuersbrunst, die den schmalen Streifen vom Stadtzentrum bis zum Bahnhof verheert hat — entsprechend einem knappen Sechstel des ganzen Stadtumfangs — die gotische Peterskirche von dem Flugfeuer ergriffen worden. Der Brand hat die Dächer über dem Langhaus und Querschiff wie über den Seitenschiffen verzehrt. Die Gewölbe haben aber standgehalten, nur im Chorabschluß sind die Kappen und Gewölbeanfänger völlig heruntergebrochen. Der achtseitige hölzerne, geschieferte barocke Vierungsturm, der das Glockenspiel enthielt, ist dabei natürlich auch zusammengestürzt. Das Mauerwerk des Haupttumes, der schon 1606 seine Spitze verloren hat, ist aber unverletzt. Der Brand hat in den südlichen Kreuzarm hineingeschlagen und dort den Renaissancewindfang wie den an der Ostwand stehenden barocken Altar zerstört. Ebenso ist das erste östliche Joch des südlichen Seitenschiffes von dem Feuer ergriffen worden. Die starke Hitze hat hier wie an der Ostmauer des Kreuzarmes die Hausteinverkleidung völlig ausgeglüht, doch ist der Kern des Mauerwerkes nicht angegriffen. Der eine freistehende Pfeiler trägt noch ganz sicher. Die Ausstemmung und Auswechslung der zerstörten Hausteine ist deshalb eine ganz einfache und unbedenkliche Maßnahme. Unter der Leitung des erfahrenen Architekten Piscador von Löwen wird bereits ein solides und kräftiges Notdach über dem ganzen Bau in flacher Neigung ausgeführt.

Das Rathaus zu Löwen, das Werk Matthäus de Layens, unter den spätgotischen Rathausbauten Belgiens die reichste, aber nicht als Komposition die vollendetste Schöpfung, die in ihrer Überhäufung mit plastischem Schmuck eher einem kostbaren Reliquienschrein als einem baulichen Organismus gleicht, ist dank der aufopfernden Bemühungen des Kommandanten der deutschen Truppen, der die westlich angrenzenden Häuser sprengen ließ, völlig erhalten geblieben.

Der schmerzlichste Verlust in ganz Belgien ist der Brand der Löwener Universitätsbibliothek, die, als das Feuer einmal die im Westen unmittelbar anstoßenden Häuser ergriffen hatte, nicht zu retten war — keine Einrichtung war getroffen, den Büchersaal, der seine großen Fenster unbeschützt gegen die Nachbarhäuser wandte, vor den Flammen zu bewahren. Das Mauerwerk des gotischen Unterbaues, der der ehemaligen Tuchhalle des Jahres 1317 angehört, mit der reizvollen durchlaufenden gotischen Blendenarchitektur über den großen Portalen des Erdgeschosses, ist aber ebensogut erhalten wie das barocke, erst 1680 aufgeführte Obergeschoß mit den beiden Giebeln. Auch die alte Inneneinteilung des ehemals zweischiffigen Raumes ist erhalten, nur zwei Säulen würden hier auszuwechseln sein. Untergegangen ist natürlich auch das Holzwerk der barocken Treppe und die barocke Ausstattung des großen oberen Büchersaales mit seinen Schätzen an Büchern und Handschriften.

In Mecheln haben bei den wiederholten Beschießungen von belgischer wie von deutscher Seite die beiden gotischen Hauptkirchen, die Metropolitankirche St. Romuald wie die Liebfrauenkirche jenseits der Dyle verschiedentliche Schäden erlitten. Der mächtige unvollendete 97 m hohe Westturm von St. Romuald trägt deutliche Spuren von Schrapnellschüssen, die an

[1] Vgl. auch Nr. 9 vom 27. November.

dem Mauerwerk die charakteristischen Spuren des Aufprallens der Geschoßgarben zurückgelassen haben. Auf der Südseite ist die Kirche durch vier Granaten getroffen worden, die jedesmal eine ganz begrenzte Zerstörung verursacht haben. Im ersten westlichen Joch des südlichen Seitenschiffes weist der Strebepfeiler eine vier Meter lange Lücke auf. Die linke Seite des Fenstermaßwerkes und das anstoßende Gewände sind ausgebrochen. Im vierten Joch des südlichen Seitenschiffes ist eine Granate unmittelbar über dem Scheitel des Fensters eingeschlagen, hat hier das Mauerwerk über dem Fensterscheitel, die anstoßende Gewölbekappe und ein Stück des Daches mitgenommen. Im südlichen Kreuzarm hat eine Granate einen Teil des unteren Stabwerkes des großen Querschiffensters mit dem anstoßenden Gewände zerschmettert. Endlich hat am Hochchor im dritten Joch der Südseite ein Geschoß den oberen Teil des Fensters mit dem Wimperg und im sechsten ein langes Stück der Balustrade zertrümmert und die anstoßende Gewölbekappe mit dem Dach beschädigt. Die Fenster der Kirche sind ebenso wie die Fenster der sämtlichen benachbarten Gebäude durch den ungeheuren Luftdruck des Bombardements zerbrochen, doch handelt es sich hier ausschließlich um neuere Glasmalereien, die ältesten datieren vom Jahre 1854.

An der Liebfrauenkirche sind an der Südseite wie an der Nordseite verschiedentliche Spuren von Schrapnellschüssen zu konstatieren neben dem Einschlagen einer Granate. An der Nordseite ist der fünfte Strebepfeiler am Hochschiff durchschlagen, das dritte Fenster des Seitenschiffes ist im unteren Teil beschädigt. An der Südseite hat am Querschiffenster in der unteren rechten Ecke ein Geschoß zwei Stäbe des Maßwerkes und ein Stück des Gewändes beschädigt. Im zweiten Seitenschiffjoch ist das Fenster mit dem Dach darüber zerstört. Doch sind all diese Schäden an beiden Kirchen lokal begrenzt, sie haben keine weitergehenden bedenklichen Erscheinungen zur Folge gehabt und berühren in keiner Weise die Stabilität des Baues — mit den notwendigen provisorischen Sicherungsmaßregeln ist schon begonnen worden.

An dem ehemaligen Rathaus des 14. Jahrhunderts ist die Front durch zwei Schüsse in geringem Umfang beschädigt. Unmittelbar über dem Portal ist eine Granate eingeschlagen, eine zweite hat die linke Seite der Abstrebung des Giebels mit fortgenommen. An dem gegenüber gelegenen malerischen Schepenhuis vom Jahre 1374 hat ein Geschoß das eine Ecktürmchen der Rückseite glatt abgerissen, da aber das Gegenstück erhalten ist, ist die Wiederherstellung ohne weiteres möglich. Das Dach des Vorbaus war schon bei dem Beginn des Bombardements in Brand geschossen worden.

In Lier, das in den Kämpfen um Antwerpen schwer zu leiden gehabt, hat die spätgotische Gommariuskirche doch nur verhältnismäßig geringe Beschädigungen aufzuweisen. Sie ist ersichtlich von beiden Seiten beschossen worden und trägt vielfache Spuren der aufschlagenden Schrapnells. Der Turm, der als Beobachtungsstation unter Feuer genommen ward, zeigt nur an der Nordwestseite des letzten Obergeschosses eine große Lücke. Hier ist das ganze Fenster mit einem Teil der Gewände zerstört. Die Galerie, die in den viereckigen Turmkern vor der Überführung ins Achteck abschließt, ist an zwei Stellen durchbrochen, das Treppentürmchen zerrissen. An der Westfront ist dazu eine Granate unmittelbar über dem großen Fenster durchpassiert; der nordwestliche und der nordöstliche Strebepfeiler am Turm sind durch Schüsse beschädigt.

Am Langhaus sind vor allem am Chor und im südlichen Seitenschiff begrenzte Zerstörungen zu konstatieren. An der Südwestecke des Chores hat ein Granatenschuß ein Fenster zerstört und den Strebepfeiler durchschlagen. Im südlichen Seitenchor hat ein Geschoß das ganze Maßwerkfenster zerstört und die Mauer darüber zertrümmert, doch sind auch diese Schäden alle lokal beschränkt, haben keinerlei weitergehende Zerstörung zur Folge gehabt, und die provisorische Abdeckung und Dichtung wird sofort ausgeführt werden, wie bei den durch den Luftdruck mehr noch als durch die Schrapnells beschädigten Glasgemälden des 15. und 16. Jahrhunderts die vorläufige Sicherung und teilweise Verschalung.

Die Jesuitenkirche, ein großer barocker Saalbau mit Querschiff, hat durch den Brand das Dach verloren. Die Orgelbühne, der Hochaltar und der rechte Seitenaltar sind zerstört, doch haben die Gewölbe gehalten und gestatten die sofortige Anlage eines Notdaches. Von den kleineren Kapellenbauten, St. Peter bei der Gommariuskirche und St. Jacob bei dem Rathaus, stehen die Mauern unversehrt und gestatten die Wiederherstellung. Das Rathaus mit dem Beffroi ist unversehrt erhalten, ebenso die gotische Häusergruppe hinter dem Rathaus, wie gegenüber die Fassade des Brouwerhuis mit den benachbarten barocken Fassaden.

In Dinant haben die harten blaugrauen Hausteinquadern der schönen frühgotischen Liebfrauenkirche der Feuersglut erfolgreich standgehalten. Der Brand hat das Dach vollständig zerstört und damit auch den Helm des hohen kürbisartigen barocken Hauptturms. Die Gewölbe haben aber überall sich als standfest bewährt, nur in der Turmhalle und in der südlichen Seitenkapelle neben dem Turm ist je eine Kappe durch die herabfallende Glocke durchbrochen. Von dem Dach der im Norden angebauten neuen Sakristei ist das Feuer durch das Fenster auf die Orgel im nördlichen Querschiff übergesprungen und hat diese verzehrt. Durch die Hitze sind gleichzeitig an der Nord- und Westseite die meisten Scheiben zersprungen. Auch hier ist die notwendige Sicherung schon eingeleitet. Die zwei Fenster hinter der Orgel sind provisorisch durch eine Ziegelmauer geschlossen. Die Verglasung wird ergänzt, ein Notdach über dem Gewölbe aufgesetzt. Der Gottesdienst in der Kirche ist sofort wieder aufgenommen worden.

Die übrigen Schäden an den Denkmälern des nördlichen Belgiens sind geringfügigerer Natur. In Dendermonde, das nicht weniger als neunmal bombardiert und fortgesetzt von Deutschen und Bel-

giern abwechselnd besetzt worden ist, hat die Liebfrauenkirche zumal an dem erst 1912 vollendeten Turmhelm viele Schrapnellspuren aufzuweisen. An der Nordseite ist die Hälfte eines Maßwerkfensters, an der Südseite des Chores ein Wimperg durch ein Geschoß beschädigt. Das Rathaus, das auf eine Anlage vom Jahre 1336 zurückgeht, aber nach Umbauten des Jahres 1740 in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine vollständige gotisierende Erneuerung gefunden hat, ist völlig ausgebrannt, doch stehen die starken Mauern mit den Giebeln aufrecht und gestatten die Wiederaufführung des Daches.

In Aerschot sind in der Pfarrkirche die Windfänge an der Nordseite und am Westeingang durch Feuer zerstört. Die Kapelle nördlich vom Turm ist ausgebrannt, doch ist das Innere im übrigen erhalten; völlig unversehrt erhalten ist vor allem hier wie in Lier der kostbare und überreiche spätgotische Lettner.

In Alost weist die riesige spätgotische Martinskirche vielfache Schrapnellspuren auf. An der Nordseite des Chores ist eine Fiale zertrümmert, am nördlichen Kreuzarm ein Stück Balustrade. In zwei der Kapellen des Chorumganges sind zwei Geschosse eingedrungen und haben den unteren Teil des Fensters und ein Stück Mauerwerk darunter herausgeschlagen — doch sind alle diese Schäden leicht zu reparieren.

Daneben haben noch, zumal in der weiteren Umgebung von Antwerpen und vor der Schlachtfront in Westflandern, eine Reihe von kirchlichen Gebäuden größere und geringere Schäden erlitten, doch handelt es sich hier nicht um nationale Denkmäler von irgendwie hervorragendem kunsthistorischen Wert. Das Schicksal des heiß umstrittenen Ypern steht noch aus.

Das sind die tatsächlichen Beschädigungen, die bislang an den nationalen Kunstdenkmälern Belgiens zu verzeichnen sind — in keinem Falle völlige Verluste, in keinem Falle nicht wieder gut zu machende Zerstörungen. Und diesem Verlustkonto darf man doch einmal die Gegenrechnung gegenüberstellen und aufzählen, was alles unberührt erhalten ist. Nicht nur in Löwen die sämtlichen übrigen Kirchen: Michaelskirche, Jakobskirche, Gertrudenkirche, in Mecheln die sonstigen kirchlichen Denkmäler, der ganze Schatz von Werken der Spätgotik und der Frührenaissance, die Tuchhalle, der ehemalige Palast der Margarete von Österreich, die Häuser an den Kais, sondern vor allem völlig unberührt sind die Denkmäler der Hauptstadt Brüssel, der drei großen flandrischen Kunstzentren Gent, Brügge, Tournai, die sämtlichen Monumente von Lüttich und vor allem auch von Antwerpen, wo allein das südliche Querschiffenster der Kathedrale durch eine müde und verirrte Granate getroffen ist, die nicht einmal deutliche Aufschlagspuren auf dem Boden hinterlassen hat, während der hochragende Turm, obwohl Bewachungsstation, sorgsam vor Geschossen behütet worden ist. Unberührt erhalten sind in Brüssel St. Gudule und die gesamten Bauten an der Grande Place; in Gent St. Bavo, St. Nikolas, St. Michael, das Grafenschloß; in Brügge Notre-Dame und St. Sauveur, Johanneshospital, Halle und Rathaus; in Tournai die Kathedrale und St. Quentin; in Lüttich St. Croix, St. Paul, St. Jacques, St. Martin; in Antwerpen außer der Kathedrale Jesuitenkirche und St. Jacob, Rathaus und Haus Plantin-Moretus; dazu die Kirchen, Rathäuser in Courtrai und Hal, in Soignies und Nivelles, in Audenarde und Léau, in Tirlemont und St. Trond.

All diesen Reichtum zu wahren und zu schützen hat die neue, in Verbindung mit dem Generalgouvernement eingesetzte Zivilverwaltung Belgiens als eine Ehrenpflicht erfaßt und noch zwischen den Schlachten eine eigene Organisation zum Schutz der unbeweglichen und beweglichen Denkmäler geschaffen. Die um den Bestand dieser Monumente besorgten Kreise der deutschen Kunstfreunde, wie die durch die Übertreibungen und falschen Gerüchte aufgeschreckten Kunstfreunde des Auslandes dürfen beruhigt sein und sich sagen, daß selbst unter den Unbilden des Krieges und selbst für kurze Zeit so kostbarer Kunstbesitz in der Hand der deutschen Verwaltung sicher aufgehoben ist.

NEKROLOGE

Gefallen sind der Geh. Baurat **Paul Effenberger,** vortragender Rat im Ministerium der öffentlichen Arbeiten zu Berlin, und Geh. Baurat **Hermann Gehrts** in Hannover, der ehemalige Generaldirektor der siamesischen Staatsbahnen, der bei Ypern kämpfte.

Der Kustos an der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin **Aemil Fendler** ist gestorben.

PERSONALIEN

Waldemar Rösler, der bekannte Berliner Maler, Vorstandsmitglied der Freien Sezession, hat im Westen, wo er als Unteroffizier an der französisch-belgischen Grenze steht, das Eiserne Kreuz erhalten. — Die gleiche Auszeichnung wurde den Leipziger Malern und Graphikern **Wil Howard** und **Erich Gruner** zuteil.

WETTBEWERBE

Die wichtigste **städtebauliche Frage für das innere Stuttgart,** die Umbauung des neuen Bahnhofsplatzes und Bebauung der Königstraße, ist jetzt durch engeren **Wettbewerb** für Vorentwürfe entschieden worden, den die Stadtgemeinde unter Prof. Paul Bonatz, Oberbaurat Eisenlohr und Oberbaurat Schmohl in Stuttgart, Prof. Hocheder in München und Prof. Ostendorf in Karlsruhe ausgeschrieben hat. Das Preisgericht erteilte den Preis dem Entwurf von Prof. Paul Bonatz und F. E. Scholer-Stuttgart.

SAMMLUNGEN

Im **Kaiser-Friedrich-Museum** zu **Berlin** ist die Neueinrichtung des Eingangsraumes zu der Abteilung der Gemälde der deutschen und niederländischen Schulen nunmehr fertiggestellt worden. Der Raum war ursprünglich für wechselnde Ausstellungen freigehalten, in erster Reihe um Neuerwerbungen vor ihrer endgültigen Einreihung in die Galerie zeigen zu können, erwies sich aber seiner ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse wegen hierzu wenig geeignet. Lange Zeit beherbergte er die Sammlung Wesendonck, und als diese bis auf wenige Hauptstücke nach Bonn überführt wurde, ergab es sich von selbst, daß eine Ergänzung aus den Beständen des Museums im Sinne dieser Sammlung vorgenommen wurde. So war ein Kabinett des niederländischen 17. Jahrhunderts entstanden, das außer

Zusammenhang blieb mit der im übrigen wesentlich historisch-systematischen Anordnung der Galerie. Es war darum ein sehr glücklicher Gedanke, diesem Zustande ein Ende zu machen und den Raum inhaltlich an den folgenden Eyck-Saal anzugliedern, indem hier im wesentlichen die Werke der Vorläufer der Kunst des 15. Jahrhunderts in den nordischen Ländern versammelt wurden, entsprechend dem Kabinett der Trecentisten gegenüber, das den Eingang zu der italienischen Abteilung bildet.

Die Gemälde, die bisher zwischen den Skulpturen des deutschen Mittelalters verteilt waren, konnten überdies an der neuen Stelle zu ganz anderer Wirkung gebracht werden. Das Mittelstück der Hauptwand bildet die böhmische Madonna des Erzbischofs Ernst von Prag. In zwei Gruppen sind unten zu ihren Seiten die übrigen, meist kleinen Bilder angeordnet, während in der oberen Reihe zwei große Breitformate der Wand die nötige Haltung geben. Beide gehören, wie übrigens eine nicht unbeträchtliche Zahl der in dem Raume vereinigten Bilder, zu den Erwerbungen der letzten Jahre. Es ist die figurenreiche westfälische Tafel mit der Dreieinigkeit in der Mitte und die kölnische Kreuzigung mit assistierenden Heiligen, die Charles Sedelmeyer in Benz auf Usedom entdeckt und im Jahre 1910 dem Museum zum Geschenk gemacht hat. Das Stück gehörte zu der großen Schenkung, die unter dem Gesamtnamen der »Florakinder« bekannt wurde und seinerzeit unter diesem Stichwort auch hier eingehende Würdigung fand. Noch einer Reihe anderer Bilder, die damals in den Besitz des Berliner Museums gelangten, begegnet man nun in dem neuen Raume, so den sechs in Predellenform zusammengeordneten Täfelchen von dem Altar, den Werner von Pallandt 1429 der Kirche zu Linnrich stiftete, der Grablegung und Auferstehung von dem älteren Meister der heiligen Sippe, die aus einem Passionszyklus stammen, dessen übrige Teile in den Museen von Köln und Aachen verwahrt werden, und endlich der merkwürdigen und schwer zu behandelnden Tafel mit der Dreifaltigkeit auf dem Throne und der Begegnung von Maria und Elisabeth, die in einer noch nicht sicher bestimmten Weise mit dem burgundischen Kunstkreise, dem auch Konrad Witz entstammt, in Zusammenhang zu bringen ist. Ein burgundischer Meister des ausgehenden 14. Jahrhunderts dürfte der Urheber des kleinen Vierpaßtriptychons sein, das aus der Webersammlung in das Kaiser-Friedrich-Museum gelangte. Ein ebenfalls viel diskutiertes Bild ist das kleine Tondo mit der Darstellung der Marienkrönung, das höchstwahrscheinlich ebenso gleich dem außerordentlich feinen Diptychon mit der Kreuzigung um die Wende des Jahrhunderts in Frankreich entstanden ist. Eines der kostbarsten Stücke altkölnischer Malerei ist das Diptychon mit der Madonna und der Kreuzigung, das aus der Sammlung Robinson in das Berliner Museum gelangte. Ihm nahe steht das ebenfalls um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Bild mit Joseph und Maria, das einzige von allen diesen Werken gotischer Malerei, das zu dem alten Bestande der Museen gehört. Westfälischer Herkunft ist die Vera Icon mit den besonders zart behandelten kleinen Engelgruppen in den Zwickeln. Nach Oberdeutschland führt eine Kreuzigung Christi, deren schwere Falten auf das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts weisen. In den Kreis der Kunst des sogenannten Meister Wilhelm gehört das zierliche Triptychon mit Maria im Kreise weiblicher Heiligen. Und schließlich ist die ebenfalls kölnische und zumal ikonographisch sehr wichtige vielteilige Tafel mit Darstellungen aus dem Leben Christi zu erwähnen, die an ihrer bisherigen Stelle nur geringe Beachtung finden konnte.

In dieser Zusammenstellung, die noch manche Ergänzung aus dem Bestande der Sammlung hätte erfahren können, wenn der Raum zugereicht hätte, zeigt sich der verhältnismäßige Reichtum des Museums an den höchst seltenen Gemälden der vor-van-eyckischen Kunst, und diese Tafeln kommen mit ihren starken, hellen Farben in dem übrigens durch ein einfaches Mittel in seinen Beleuchtungsverhältnissen gebesserten Raume aufs vorteilhafteste zur Geltung, ganz im Gegensatz zu den früher hier untergebrachten niederländischen Bildern, die jetzt an passender Stelle in der Sammlung verteilt wurden. Die fünf Hauptstücke der Wesendoncksammlung haben in dem großen Niederländersaal in der Mitte der einen Langwand nun ebenfalls einen würdigen Platz gefunden. Gleichzeitig wurde ein schönes Stifterbildnis des Adriaen Thomas Key als Geschenk des Herrn van Gelder in Uccle in die Sammlung eingereiht. Und schließlich sei ein Herrenbildnis des Philippe de Champaigne erwähnt, das Herr Hugh Lane dem Kaiser-Friedrich-Museum schenkte, ein sehr erwünschter Zuwachs, da der Meister bisher in Berlin nicht vertreten war. *G.*

KRIEG UND KUNST

Zum Wiederaufbau von Ostpreußen. Die Berliner Vereinigung ostpreußischer Künstler und Kunstfreunde macht jetzt zum Wiederaufbau Ostpreußens beachtenswerte Vorschläge. Sie empfiehlt die Berufung tüchtiger Städtebauer in die für Ostpreußen eingesetzte Arbeitskommission und die Abhängigmachung der zu gewährenden staatlichen Beihilfen zum Wiederaufbau von künstlerischer Ausgestaltung der Bauten. Es fehlte aber überhaupt an Architekten in Ostpreußen. Die Vereinigung hält es daher für wünschenswert, tüchtige Architekten zu dauernder Betätigung in die Provinz zu ziehen. Das dürfte allerdings nur möglich sein, wenn ihnen von der Behörde Garantien für ihre wirtschaftliche Existenz und ihr Fortkommen gegeben werden. Auf der anderen Seite würde das der Zentralbehörde das Recht geben, dauernd über deren Arbeitskraft zu Zwecken der Allgemeinheit verfügen zu können. Die Vereinigung hat nun Stadtbaurat Beusker, Geh. Baurat Prof. Gerlach, Prof. Bruno Möhring, Stadtsyndikus Dr. Senbritzki und Architekt Hugo Wagner bestimmt, diese Vorschläge dem Oberpräsidenten von Ostpreußen vorzutragen und im einzelnen zu ergänzen.

VERMISCHTES

Arthur Kampf legt in diesen Tagen die letzte Hand an sein Monumentalbild in der neuen Aula der Berliner Universität, das Fichte als den Redner an die deutsche Nation darstellt. Seit dem Frühjahr hat der Künstler ununterbrochen an dem Werke gearbeitet. In der vorigen Woche reiste er dann zum Kriegsschauplatz ab, um im Felde Studien zu machen. Nach seiner Rückkehr hofft Kampf, das Fichtebild aus größerem, zeitlichem Abstand noch einmal überblicken zu können und möglicherweise ihm notwendig scheinende Änderungen anzubringen.

Von der **Unterrichtsanstalt am Berliner Kunstgewerbemuseum** sind jetzt während des Krieges auf Anregung des Verbandes der Kunstgewerbezeichner unentgeltliche Unterrichtskurse für Kunstgewerbezeichner eingerichtet worden. Denn bei der sehr großen Zahl der infolge des Krieges stellungslos gewordenen Musterzeichner liegt es sowohl in ihrem wie im Interesse der Allgemeinheit, daß diese künstlerischen Arbeitskräfte während der langen Zeit unfreiwilliger Muße nicht brachliegen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 11. 11. Dezember 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ALFRED HAGELSTANGE

(Geb. in Erfurt am 5. September 1874, gest. in Köln am 2. Dezember 1914)

Nur sechs Jahre hat dieser viel zu früh Dahingeraffte die Direktion des Wallraf-Richartz-Museums innegehabt. Um so schmerzlicher ist der Verlust für das Kölner Kunstleben, als Adolf Fischers Tod noch nicht verjährt ist. Mit ihm teilte Hagelstange den frischen Enthusiasmus des Sammlers und Liebhabers, teilte auch gern die Mißgunst der Nichts-als-Gelehrten. Ein fast vollendetes Buch über die Kölner Malerschule, andere Ziele verfolgend als die etwas schwerfällige Darstellung seines Vorgängers Aldenhoven, sollte zeigen, wie gut er es verstanden hatte, in ansprechender Form die oft schwer genug herauszukristallisierenden Ergebnisse der Forschung darzubieten. Keine geringe Aufgabe, wenn man so nahe in den brodelnden Streit der Meinungen um den Klaren-Altar und die Wickenblüten-Madonna hineingeblickt hatte.

Alfred Hagelstange lebte nur für sein Museum. Sein Tod mehr noch als der Krieg lähmt große Pläne für die Zukunft dieses Instituts. Seine Neuorganisierung sollte nur ein Anfang sein! Und doch, wieviel günstiger ist heute der Eindruck der in ungünstigen Räumen untergebrachten Sammlung, als es vor seinem Amtsantritte war! Durch die Neuordnung der Bilder, die vordem viel zu eng und geradezu schlecht gehängt waren, ist die Kölner Schule erst unmittelbares Erlebnis geworden. Einige Kabinette, die erst in letzter Zeit fertig wurden, bieten selbst dem Spezialisten, dem die Schätze dieses einzigartigen Museums vertraut schienen, Überraschungen, insofern als sie die Kunst der »Manieristen« in neues, viel günstigeres Licht rückten. Hagelstange besaß gerade das, was in Köln, der Stadt derben Lebensgenusses, oft genug schmerzlich entbehrt worden war, den feinsten künstlerischen Geschmack. Sein geschultes Auge, die geschickte Hand vermochten es, durch Farbenwahl und ein wählerisches Hängen aus einzelnen Sälen wahre Meisterwerke moderner Museumstechnik zu machen.

Hatte er bei den alten Meistern zu ordnen und nur hier und da zu ergänzen, so schien seinem Schaffensdrang bei der neueren Abteilung kein Ziel gesetzt. Diese Sammlung war 1908 in denkbar schlechtestem Zustande. Befriedigend war nur die Vertretung der älteren Düsseldorfer Schule, doch überwog hier das historische Interesse. Der größte Kölner Maler des 19. Jahrhunderts, Wilhelm Leibl, war kaum vertreten. Es fehlten Liebermann und Trübner, Feuerbach und Thoma. Uhde war charakteristischerweise durch ein Kostümstück der Munkacsy-Periode repräsentiert, Böcklin ausgesucht ungünstig. Der junge Direktor begann mit wahrhaft feurigem Eifer zu trennen, zu sichten und zu erwerben. Durch den Ankauf der Seegerschen Leibl-Sammlung wurde die größte Lücke in glücklicher Weise ausgefüllt. Von Ausländern — vorher vertrat sie Roybet — wurden u. a. Meisterbilder von Renoir und Vincent van Gogh der Sammlung hinzugefügt. Der letzte größere Ankauf, eine frühe Landschaft Menzels, zeigt schon in der Auswahl den sicheren Geschmack Hagelstanges. Werke jüngerer, noch suchender Künstler, deren Ruhm sonst noch keine offizielle Anerkennung prägte, sind in größerer Anzahl vorhanden, aber nur zu einem kleinen Teile ausgestellt. Es ist wahrscheinlich, daß die Zeit diese Auslese rechtfertigen wird.

Aber gerade dieses zielbewußte und energische Schaffen, das mit einer nur scheinbaren Ungerechtigkeit gegen die Lieblinge des Publikums Hand in Hand ging, schuf Hagelstange viele Feinde. Er erlebte ein Tschudi-Schicksal, ohne die »Wurstigkeit« dieses Vorbildes zu besitzen. Als Idealist reinsten Wassers, gewohnt, sich zu exponieren, empfand er die Angriffe und eine aus trüben Quellen gespeiste Polemik in den Kölner Zeitungen bitterer, als sie es vielleicht verdienten. Dazu kamen die Aufregungen, die mit der Kölner Sonderbundausstellung verbunden waren. Alles dies nagte an seiner zarten Gesundheit. Einer Krankheit, die sich vor etwa zwei Jahren entwickelte, ist er jetzt, erst vierzig Jahre alt, zum Opfer gefallen.

Auch er fiel in ehrlichem Kampfe. Mit ganzer Seele erlebte er den Krieg, den mit dem Schwerte durchzufechten ihm nicht vergönnt war. Er erhoffte Großes davon für unsere deutsche Kunst. Wenn sie einst in friedlicher Zeit aufs neue blüht, dann sollten die Künstler auch der Männer in der Art Alfred Hagelstanges gedenken, die das gelobte Land nur von ferne erblickten, deren sichere Hoffnungsfreudigkeit ihnen jedoch den Weg zeigen konnte.

WALTER COHEN.

EINE GRUPPE DEUTSCHER GEMÄLDE DES 15. JAHRHUNDERTS.

Man hat bisher in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts die naturalistischen Richtungen besonders bemerkt und hervorgehoben und damit allen jenen Werken hervorragende Bedeutung gegeben, die in diesem Sinne Neues brachten. Die große Zahl verstreuter, namenloser Bilder aus dieser Zeit macht es wünschenswert, auch solche Werke nach Möglichkeit zu Gruppen zusammen zu ordnen, die vielleicht für ihre Zeit nicht in gleichem Grade stilbildend waren, dennoch aber auf einer künstlerischen Höhe

stehen, um deren Willen wir sie ohne weiteres nicht unbeachtet lassen dürfen.

Die Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart besitzt eine Anbetung der Könige (Kat. 20, phot. Hoefle Nr. 506) in den Maßen von 1,15×1,65, also ein Gemälde von stattlicher Größe. Nach nicht weiter zu ermittelnden Nachrichten ging das Bild früher unter dem Namen Walter von Dinkelsbühl, aus welcher Zuschreibung aber keine weiteren Schlüsse gezogen werden konnten. Bei der Zeitbestimmung ist man nach wie vor auf den Stilcharakter angewiesen und nach diesem wäre das Bild in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, ungefähr um 1460 entstanden. In den Kreis ober- und mitteldeutscher Bilder gestellt, zeigt es Verwandtschaften zu den Frühbildern Hans Multschers im Kaiser-Friedrich-Museum, die sich aber nur auf Äußerlichkeiten und Konventionalismen beziehen. Im Grunde haben wir es mit einem eigenartigen Ausdruck eines Zeitgenossen zu tun, dessen Charakteristik zu geben mir nicht überflüssig scheint.

Mit der Kunst des Moser, Witz und Multscher war die zeichnerisch dekorative Richtung der Darstellung aufgelöst und im Sinne einer naturalistischen Anschauung mit plastisch-malerischen Tendenzen erfüllt. Nun sehen wir einen Meister, der aus der ihn umgebenden Anschauung herausgeht und die Ziele seiner Kunst — wieder oder noch — im Ausdruck der Linie und ihrem Verhältnis zur Bildfläche sieht. Licht- und Raumprobleme sind für ihn in den Hintergrund getreten und gleichsam nur im Unterbewußtsein vorhanden.

Ich möchte hier gleichzeitig ein zweites Bild von derselben Hand bezeichnen, das sich gemeinsam mit einem dritten zugehörigen in der Sammlung des Herzogs von Urach auf Schloß Lichtenstein befindet. Es handelt sich um Nr. 93, den Tod der hl. Ursula und ihrer Genossinnen und Nr. 95, die »Ausgießung des Heiligen Geistes« (phot. Hoefle). Beide Bilder brachte ich mit dem Stuttgarter schon vor mehreren Jahren (in meiner Schrift über die »Raumbehandlung der oberdeutschen und niederländischen Malerei« Straßburg 1909, p. 47) in Zusammenhang, ohne die Originale zu kennen. Jetzt habe ich bestätigt gefunden, daß sie nicht nur der gleichen Hand, sondern auch dem gleichen Altarwerk angehören. Die Maße stimmen, die farbige Haltung wie die Art der allgemeinen Anschauung ist dieselbe. Wenn die Abbildung Unterschiede zeigt, so ist das auf den verschiedenen Erhaltungszustand der Bilder und das zufällige Gelingen der Photographie zurückzuführen.

Daß diese drei Bilder wirklich zusammen gehören, braucht nicht lange erst erwiesen zu werden. Man vergleiche nur das Muster des Goldgrundes, die Steine im Vordergrund auf zwei von den Bildern, die Behandlung des Bartes wie die Zeichnung von Augen, Ohren und Nase, so ergeben sich schon solche Übereinstimmungen, daß man für alle drei Bilder nur einen Maler annehmen kann.

Am interessantesten scheint mir die Darstellung der Ursulalegende, weil sie im 15. Jahrhundert verhältnismäßig selten ist und daher vom Maler eine eigene Betrachtung des Stoffes verlangte. Unser Maler verteilt diese an Handlung so reiche Szene nicht wie Memling auf mehrere Tafeln, sondern schildert sie auf einer einzigen. Daraus erwächst eine Fülle der dramatischen Motive, von denen man aber im Bilde kaum etwas merkt. In einem einzigen Schiffkörper sind unverhältnismäßig viele Figuren zusammengedrängt. Objektiv völlig unmöglich, ist diese Anordnung vom formalen Gesichtspunkte klar und deutlich. Die Mitte des Bildes wird symmetrisch gefüllt und betont. Der Raum, der zu beiden Seiten noch übrig ist, wird links durch eine neue geschlossene, mit der Mitte formal verbundenen Gruppe ausgefüllt. Ihr entspricht rechts eine einzige Figur, die allerdings in der Bewegtheit an sich, wie durch die Eindringlichkeit dieser Bewegung der Gruppe gegenüber, wuchtig genug das Gleichgewicht hält. Das Einzelmotiv mußte eine so ausschlaggebende Betonung bekommen, wenn die dekorative Auffassung der Aufgabe beibehalten und dabei die Handlung dennoch eindringlich vor Augen geführt werden sollte. Die Aktion mußte gleichsam in künstlerische Funktion umgesetzt werden. Für die objektive Wahrheit trat die künstlerische ein. Das spricht sich auch in der Farbe aus.

Man kann hier die prächtige Landschaft des Konrad Witz (1444) zum Vergleich heranziehen. Der tiefe Zusammenklang von Grün, Blau, Rot, Gelb ist ähnlich und ebenso reich wie dort, nur daß hier statt der Beobachtung gewisser naturalistischer Phänomene (wie Wasserspiegelungen, Luftperspektive) ein bewußtes, vom Natureindruck unabhängiges Ineinanderordnen der einzelnen Farbklänge stattfindet. Ich möchte nur kurz auf die rote Spitzkappe des linken Kriegsknechtes weisen, die in den tiefblauen Himmel schneidet, ebenso auf ein paar Ecken unbewachsenen Ufers rechts, die ganz gegen naturalistische Beobachtung rot an das blaue Wasser reichen, die roten Schuhe der Knechte, die die gelben und grünen Töne des Bodens beleben, endlich auf das zinnoberfarbige Kleid der vornüberfallenden Jungfrau, das mit seinem starken Klang die Stetigkeit der farbigen Aufeinanderfolge im Bilde sichert.

Die Typen im allgemeinen erinnern an Multscher; aber mehr wie eine zeitgenössische Erscheinung an die andere. Dabei besitzen sie Eigentümlichkeiten, die so auffallen, daß sich nach ihnen leicht weitere Werke derselben Hand oder derselben Werkstatt finden lassen müssen: der kugelartig schematische Aufbau des Schädels, der Einschnitt zwischen Augenbogen und Jochbein, die abstrakte Behandlung des Haupthaares und der durch langgezogene, vom Mund ausgehende Furchen zerteilte Bart, der Faltenwurf mit seinen röhrenartig, ziemlich schwerfällig und absichtlich angeordneten Gruppen.

Ich glaube die charakteristischen Merkmale auf zwei Altarflügeln wiederzuerkennen, die im Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 248) aufbewahrt werden und dort einen Schnitzaltar schließen. Sie stammen aus dem Münchener Kunsthandel und scheinen ursprüng-

lich nicht zugehörig gewesen zu sein, denn die Datierung des Altares — die deutlich auch vom Rahmen der Mitteltafel zu lesen ist — das Jahr 1519, kann für die Flügel nicht zutreffen.

Die Außenseiten dieses Flügels tragen Darstellungen des Ölbergs und der Geißelung Christi, während auf den Innenseiten die lebensgroßen Einzelgestalten der Heiligen Andreas und Bartholomäus gemalt sind. Die Außenseiten sind flüchtiger ausgeführt und weniger gut erhalten, weswegen sie auch für den Vergleich erst in zweiter Linie in Frage kommen

Die Flügel sind später entstanden als die früher besprochenen Tafeln. Die Formen sind im Vergleiche zu diesen reicher und stellenweise auch weicher, fließender geworden. Die Ausführung geht auch auf das Kleine und Zierliche ein. (Die Photographien zeigen diese Unterschiede viel stärker als die Originale.) Die Farbenskala wird durch ausgiebige Verwendung von Weiß umfangreicher und fester gebunden.

Die allgemeine Auffassung aber, die diesen beiden Tafeln zugrunde liegt, ist dieselbe wie in den Tafeln von Stuttgart und Lichtenstein. Der Hauptton liegt auf der Darstellung der menschlichen Figur. Die körperlichen Massen werden nicht der Tiefenrichtung nach, sondern so angeordnet, daß eine abgewogene Aufteilung der Fläche zustande kommt. Von objektiv naturalistischen Beobachtungen gibt der Maler nur so viel wie auf den Bildern von Lichtenstein und Stuttgart.

Im einzelnen ist zuerst auf die Verwandtschaft im Faltenwurf hinzuweisen. Dieselben röhrenartig quer zur Hauptachse gelegten und an den Enden gebrochenen Faltengruppen (hl. Andreas, schlafender Jünger, Ölberg und Apostel im »Pfingstfest«) wobei die großen unten abschließenden Gewandbogen, (Christus, Ölberg) der in wenigen lebhaften Wellen fallende Mantel des hl. Bartholomäus für die spätere Entstehung sprechen.

Gemeinsam ist ferner in allen Bildern der schematische Aufbau des Schädels, der besonders betonte Einschnitt zwischen Augenbogen und Jochbein, der stark vorgeschobene Unterkiefer (Andreas, Berlin und der Apostel rechts von Maria, Pfingstfest) und der Bart mit seinen scharfen gliedernden Furchen (Andreas, Berlin, Apostel »Pfingstfest«) endlich die unorganische Auffassung des Haupthaares, das wie eine Pelzkappe behandelt erscheint (Bartholomäus, Berlin und vier Apostel Pfingstfest).

Eine Übereinstimmung zeigt sich auch in den Händen. Nicht nur darin, daß diese in allen Bildern besonders stark betont werden, sondern auch in deren eigenster Form und Bewegung. In allen Händen ist eine gewisse Ähnlichkeit der Zeichnung und Ärmlichkeit der Gesten zu merken. Ist dem Maler einmal eine gelungen, so hält er sie fest und verwendet sie immer wieder (Dreikönigsbild: Josef und der jüngste König, »Pfingstfest«: Maria und der dritte Apostel rechts, Andreas und Bartholomäus). Die Zeichnung der Augen, Ohren (Josef, Anbetung und Andreas Berlin) und Nase sind sehr ähnlich, wenn auch nicht identisch. Sie ist auf den Berliner Flügeln summarisch, aber doch reicher und schärfer als auf den übrigen Bildern, Einzelheiten, die auf die spätere Entstehung weisen. Übereinstimmend hierzu, reicher und vielfältiger, aber in der allgemeinen Auffassung gleich sind die Blumen des Grundes auf dem »Pfingstfest« und unseren Flügeln, beide Male rein dekorativ verstreut.

Was die Farbenkomposition betrifft, ist es auffallend, wie sowohl auf dem Ursulabilde, als auch auf der Geißelung in Berlin die spitzen Mützen mit ihrer roten Farbe in den blauen Himmel ragen, wie die farbigen Schuhe, übrigens von derselben Form und fast in denselben Falten, den Grund farbig beleben sollen. Die Vorderseiten der Berliner Tafeln zeigen, wie zwei der übrigen Bilder, Goldgrund.

Das sind Einzelheiten, die nicht mehr durch die gleichzeitige Entstehung allein zu erklären sind; deren Übereinstimmuug muß zu mindest auf einem engen Zusammenschluß der Schulen oder Werkstätten beruhen, aus welchen diese einzelnen Bilder hervorgegangen sind. Wie diese Gruppe von Werken örtlich einzuordnen ist, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen. Zunächst weist der äußere Umstand, daß drei der Bilder in Stuttgart und in der Nähe von Stuttgart aufbewahrt werden, auf Schwaben hin. Man wird sie, da sie bisher wenig beachtet wurden, von weit her nicht herangeholt haben. (Meine Anfragen nach Inventarnotizen blieben von allen Seiten unbeantwortet.) Dieser Zuschreibung widerspricht auch stilistisch nichts. Die allgemeinen Verwandtschaften mit dem weiteren Kreise Multscherscher Kunst wie die Naturauffassung, die diese vertritt, ist durchaus ähnlich. Die Behandlung der farbigen Flächen als wenig abgestufte und nur durch eigenen Zusammenhang beeinflußte Werte, hat sich besonders in der schwäbischen Kunst bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten.

Vielleicht wird es möglich sein, noch mehr Werke dieser Gruppe anzureihen und dann gleichzeitig Näheres über den Maler oder die Werkstatt zu erfahren.

VICTOR WALLERSTEIN.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

II.[1])

In »**De Gids**«, der altbekannten holländischen literarischen Monatsschrift, schreibt der Maler und Kunsthistoriker Dr. Jan Veth, der sich schon früher um die Nachtwache-Frage bemüht hat[2]), immer behauptend, Rembrandts Meisterwerk sei unbeschnitten zu uns gekommen, einen Aufsatz, den er »Altes und Neues über Rembrandts Nachtwache« nennt. Anlaß dazu gaben zwei Studien des Direktors des Rotterdamer Museums, F. Schmidt-Degener, in der Januar- und August-Nummer von »Onze Kunst« über die Beziehungen zwischen dem bekannten Gemälde in grau »Die Einheit des Landes« und der Nachtwache, und über die Frage der Verstümmelung der Nachtwache. Dr. J. Veth bewundert den leidenschaftlichen Spürsinn seines jüngeren Kollegen und die Geschicklichkeit seiner

1) Vgl. auch Nummer 3.

2) 1899 veröffentlichte Dr. Jan Veth »Een Bydrage over Rembrandt« Amsterdam, Verlag Scheltema & Holkema.

Argumente, glaubt jedoch, Schmidt-Degener täte besser daran, kritischer zu verfahren.

Dr. Veth hebt hervor, daß Schmidt-Degener vor einigen Jahren eine sehr interessante Entdeckung gemacht hat. Er wies darauf hin, daß eine gewisse Ubereinstimmung besteht zwischen einigen Figuren von Rembrandts Gemälde »Einheit des Landes«, im Rotterdamer Museum, und der Nachtwache. Danach stellte Schmidt-Degener folgende Hypothese auf: »die ‚Einheit' sei eine Vorstudie zur Nachtwache, eine Art erste Konzeption, nicht endgültig ausgeführt, trage jedoch manches Essentielle schon in sich.«

Die Erklärung der Übereinstimmung ist jedoch nach Veths Meinung eine viel einfachere: die Bilder sind in der gleichen Zeit entstanden. Im eigentlichen Stil der beiden Gemälde sieht Veth so wenig Ubereinstimmung, daß es ihm unmöglich ist, die Hypothese Schmidt-Degeners zu unterschreiben.

Nun meint Dr. Veth, der Rotterdamer Direktor habe auch in seiner Studie über das Problem der Nachtwache seine Schlußfolgerungen zu rasch gezogen. Er behandelt dann die in beiden Aufsätzen angeführten Beweisgründe. Es ist ihm unmöglich, in dem Porträt von Joris de Caullery den Prototyp der Ruytenburg-Figur auf der Nachtwache zu sehen, auch bemerkte er keine auffallende Übereinstimmung zwischen der Komposition des Marten Day und Banning Cocq.

Außerhalb der drei oder vier Figuren, die man in der »Einheit« wiederfindet, gibt es in der Nachtwache wohl noch mehr Details, die Rembrandt in früheren Arbeiten vorbereitet hat; für diese Behauptung führt Dr. Veth verschiedene Beispiele an.

Wenn man solche Einzelheiten in die Frage einbezieht, ob ein Gemälde beschnitten sei oder nicht, soll man sehr vorsichtig sein. Die mise-en cadre z. B. eines einzelnen Porträts kann nie eine Beweisführung liefern für die Begrenzung einer Figur in einer so zusammengedrängten Komposition wie die Nachtwache ist. Darum glaubt der Verfasser nicht an Degeners Behauptung, vor den Füßen Banning Cocqs hätte sich mehr Raum ausgebreitet, eine Hypothese, die er aufstellt nach einzelnen Porträts wie das von Marten Day und das des stehenden Herrn in Kassel. Ein Gemälde wie die Nachtwache kann man nicht betrachten wie eine Karte, die aus einzelnen Stücken zusammengesetzt ist. Es ist eine unteilbare Komposition und soll als solche nur mit anderen Kompositionen Rembrandts verglichen werden. Schmidt-Degener findet die Nachtwache, wie wir sie heute kennen, »ruhelos bis in die äußersten Ecken«, die Figuren sind ihm zu »elefantesk«. Dr. Veth nun führt verschiedene Kompositionen Rembrandts an, die gleichfalls bis gegen den Rahmen gedrängt sind. Das Klischee der Nachtwache, das Schmidt-Degener zur Illustrierung seines Aufsatzes benutzt, ist unten ansehnlich beschnitten. Infolgedessen steht der Fuß von Banning Cocq, im Gegensatz zum Gemälde, nicht mehr frei. Alle diese von Dr. Veth genannten Kompositionen entbehren vielleicht »das letzte Tempo der Kaskade des Sonnenlichtes«, des von Schmidt-Degener so gerühmten Schlagschattens am unteren Rande, der wohl bei Lundens vorkommt, jedoch bei Rembrandt außerhalb des Rahmens fallen würde, was für Degener der beste Beweis für die Beschneidung des unteren Teiles der Nachtwache ist. Dr. Veth aber behauptet, der Kopist Lundens habe hier nicht ganz genau gearbeitet, denn die Distanz vom Fuß von Banning Cocq bis zum Rande ist größer als bei Rembrandt, während die Entfernung von dem Trommler mit dem Hunde auf beiden Gemälden gleich ist. Als das Bild 1906 aus dem Rahmen genommen wurde, sah Dr. Veth unter dem Rande in der alten Farbe deutlich einen kräftigen, horizontalen Streifen, womit Rembrandt selbst die ursprüngliche Begrenzung der Bildfläche festgestellt hat.

Wie bekannt, zeigt die linke Seite der Lundensschen Kopie die nicht auf dem Rembrandtschen Original vorkommenden Porträts zweier Männer und eines Kindes. Schmidt-Degener nun hat den Typus eines dieser Männer wiedergefunden im Bildnis von 1637 beim Prinzen Gagarin zu Moskau. Dr. Veth meint hingegen, mit diesem strammen jungen Mann, der so zierlich mit seinem Hut spielt, habe die »leimerige« Figur von Lundens im wesentlichen nichts gemein, weder im Charakter noch in der Haltung.

Die zweite Person nennt Degener so wenig auffallend, daß man nicht nach einem Typus suchen kann. Einen schlagenden Beweis für die Rembrandtsche Herkunft dieser drei Figuren liefert nach Degener die Anwesenheit eines kleinen Kindes. Seine Argumente sind: daß Rembrandt einmal unter eine Zeichnung nach Lastman geschrieben hat: »En vooruyt is een jonck kint« (und voran ist ein junges Kind); auch hat er gerade in diesen Jahren 155 Zeichnungen, »synde het vrouwenleven met kinderen« (darstellend das Leben der Frauen mit Kindern), gemacht, und ein Kind mit einem Falbelhut kommt, ähnlich wie auf der Lundensschen Kopie, öfter bei Rembrandt vor. Also — sagt Schmidt-Degener — das Kind ist von Rembrandt auf die ursprüngliche Nachtwache gemalt. Dr. Jan Veth erinnert sich nicht, jemals eine Schlußfolgerung gelesen zu haben, die ihn mehr gewundert hätte. Schmidt-Degener führt verschiedene Beweisführungen an für die Beschneidung der Nachtwache an der oberen Seite, und zwar nach Anlaß der Kopie von Lundens. Dr. Jan Veth seinerseits behauptet, Lundens habe das Gemälde höher gemacht, denn die Skizze vor 1655 für das Album der Familie Banning Cocq zeigt den oberen Teil gerade wie wir ihn kennen, und der Zeichner konnte doch nicht ahnen, wieviel man später abschneiden würde.

Dr. Veth gibt dann verschiedene Beispiele von Gemälden aus allerlei Perioden, denen man absichtlich mehr Raum gegeben hat. Es sind folgende:

1. Die Flügel von Dürers Paumgärtner-Altar in München sind im Anfange des 17. Jahrhunderts von dem Münchener Hofmaler J. G. Fischer vergrößert mittels geistreich erfundener Stücke an beiden Seiten. Etwa 300 Jahre lang hat man diese geräumigeren Hintergründe für original gehalten, und als man sie (es ist noch nicht lange her) fortgenommen hatte, hat ein Teil des Publikums laut darum getrauert.

2. Ein Gemälde von Lucas Cranach, »die Ehebrecherin«, gleichfalls in München, wurde, vielleicht von demselben J. G. Fischer, mit einer Figur links und einer Vergrößerung der Architektur nach oben versehen.

3. Ein Gemälde von Hans Burgkmair, Johannes auf Patmos darstellend, und auch in München, nicht unwahrscheinlich vom selben Fischer bearbeitet, bekam oben und an beiden Seiten Streifen von Blättern und Tieren angesetzt.

4. Die berühmte Madonna des Bürgermeisters Meyer, von Holbein, in Darmstadt, wurde mehr als ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung, wahrscheinlich in den Niederlanden, so schön kopiert, daß man die Kopie, jetzt im Museum zu Dresden, bis 1871 allgemein für das Original gehalten hat. Den Kopisten oder seinen Gönner hat es wahrscheinlich unangenehm angemutet, daß die Komposition so gedrückt im Rahmen stand, und darum hat er durch Ausdehnung der verschiedenen Teile und Hinzufügung von Streifen das Gemälde ansehnlich größer gemacht.

5. Das Porträt des Landschaftsmalers Jan Wildens von van Dyck in der Kasseler Galerie ist, wie der Museums-

katalog sich ausdrückt, »ringsum von fremder Hand angestückt.«

6. Von der »Schützenmahlzeit« von van der Helst im Amsterdamer Reichsmuseum wurde im Jahre 1779 eine ausführliche Zeichnung in Wasserfarben angefertigt von Jacob Cats. Auf dieser ist die Komposition um ein ansehnliches Stück unten und oben größer geworden. Nach Anlaß dieser Zeichnung hat man lange gemeint, das Gemälde sei beschnitten.

7. Im Jahre 1864 gab der holländische Lithograph Steuerwald ein Buch heraus. Vom »Stier« von Potter brachte er darin eine lithographische Abbildung, getreu nach dem Gemälde kopiert, und daneben eine Lithographie von der von ihm ausgebesserten Komposition, die an drei Seiten ziemlich viel größer ist.

Es gibt noch viel mehr Beweise für die Neigung, Gemälde von großer Bedeutung »geräumiger« zu machen. Dr. Jan Veth rät Schmidt-Degener, einmal auszuprobieren, ob nicht in einigen oder mehreren Fällen die ausgebesserten Gemälde ihm schöner vorkommen. Vielleicht gehöre auch Schmidt-Degener, neben Fischer, Cats, Steuerwald und Lundens, der Zunft der überzeugten »Ankleber« an. Hiermit beendet Dr. Jan Veth seine Besprechung des Aufsatzes in »Onze Kunst«. Er fügt aber noch einige Bemerkungen hinzu zum besseren Verständnis der Nachtwache.

Schon vor längerer Zeit zeigte Dr. S. Muller Herrn Dr. Veth einen Aufsatz, genannt »Oude Hollanders«, verfaßt von G. H. Betz, der darin eine Übersicht gibt über eine Studie von Doedyns über einen Aufzug der Haager Schützen. Wir finden folgenden Satz: »Zwischen den Soldaten marschierten kleine Jungen und Mädchen, welche man ‚trosjes' nannte.« Von dieser Studie Doedyns wird nur erwähnt, daß sie im »Haagschen Mercurius« von 1699 vorkommt. Obwohl diese Mitteilung also ein halbes Jahrhundert jünger ist als die Nachtwache, scheint sie doch dem Dr. Veth von großer Bedeutung. Wenn es einen speziellen Namen für diese Kinder gab, dann kann es keine Ausnahme gewesen sein, daß Kinder mitmarschierten. Es muß eine Art Tradition gewesen sein und dieselbe wird wohl nicht nur im Haag, sondern auch in Amsterdam existiert haben.

Schmidt-Degener hat vor kurzem ein Buch von Kaspar van Baerle über die »Blyde Inkomst (fröhlichen Einzug) von Maria de Medicis« (Amsterdam 1639) mit der Nachtwache zusammen bringen wollen, aber nur des Textes wegen. Dieses Buch enthält aber auch große Stiche. C. G. 't Hooft machte Dr. Veth auf einen davon aufmerksam, auf welchem einige Jungen zwischen den Schützen stehen, die offenbar mit zu der Aufführung gehören und auch ein bißchen wie Soldaten angezogen sind. Einer dieser Jungen hat ein Pulverhorn, welches demjenigen, das der Junge auf der Nachtwache trägt, sehr ähnlich ist. Also sind die beiden Mädchen in Weiß und der fortlaufende Junge auf der Nachtwache nicht solche phantastische Figuren wie man gewöhnlich glaubt. Möglicherweise hat Rembrandt sie ein bißchen eigentümlich geschmückt, aber jedenfalls hat er sie doch der Realität eines bunten Schützenaufzuges entlehnt. In der Nachtwache-Komposition bezwecken sie hauptsächlich das Markieren einer überaus reichen leuchtenden Stelle und eines sprechenden Eckenakzents; es brauchen aber deshalb noch keine malerische, aus einem abenteuerlichen Geist geborene Phantasien zu sein. »Wie so manches in Rembrandts Kunst anmutet wie etwas Außernatürliches, sind auch diese Figuren aus der Wirklichkeit geboren; nur hat der Maler ihre Erscheinung aus der unansehnlichen Wirklichkeit emporgehoben zu dem Magischen seines kühnen Dramas, und er hat ihnen neues Leben und eine feste Rolle gegeben in jener herrlichen Welt der Töne, welche die eigene Sphäre ist seiner unnahbaren Kunst.«

Die beiden letzten bisher erschienenen Nummern der **»Chronique des Arts«** datieren vom **11. und 25. Juli**; seitdem hat sie wie 1870 ihr Erscheinen eingestellt. Die erste enthält einen Aufsatz über Neuerwerbungen des Louvre-Museums, worin als solche u. a. erwähnt werden: das Reliquiarium des »Wirklichen Kreuzes« aus der Kirche von Jaucourt, griechische Arbeit aus dem 12. Jahrhundert mit einem Deckel aus dem 14. Jahrhundert und ferner eine Skizze in terra cotta, Entwurf zur Statue der hl. Bibiana, die Bernini im Jahre 1626 für die Kirche in Rom, welche dieser Heiligen geweiht ist, ausgeführt hat.

Der vor kurzem in Florenz verstorbene Franzose Achille Baille hat dem Louvre eine Million Franken vermacht unter der Bedingung, daß die Zinsen zum Ankauf von Gemälden benützt werden sollen.

Am 4. Juli wurde das Museum Carnavalet in Paris wieder geöffnet. Es ist ganz reorganisiert; so ist z. B. ein ganz neuer Saal eingerichtet für die Geschichte des Pariser Theaters.

Von F. de Mély bringt die Nummer einen Aufsatz gegen Louis Réau, der behauptet hatte, das Bild mit den beiden Geldwechslern in der Sammlung Oppenheim in Köln sei ein Werk von Quinten Massys, als dessen Arbeit es auch längere Zeit erwähnt wurde, von welcher Hypothese man jedoch zurückgekommen war. Laut einer Inschrift auf einem auf dem Bilde dargestellten Buche, welche Mély anders deutet als Réau, glaubt der erstere die Geldwechsler einem gewissen Corneille de la Chapelle zuschreiben zu können.

Am 7. Juli wurde in Guernesy ein Denkmal für Victor Hugo enthüllt, eine Arbeit des Bildhauers Jean Boucher.

In der **Chronique vom 25. Juli** lesen wir, daß Frankreich Anfang Juli an Spanien Teile der Waffenrüstung des Philipp II. von Spanien geschenkt hat, die nun im Spanischen Königlichen Kriegsmuseum ausgestellt sind.

In einigen noch leeren Nischen des Louvre-Palais sollen Denkmäler von Murat, Soult und Lobau aufgestellt werden, die von den Bildhauern Victor Peters, Brasseur und Crenier angefertigt werden sollen.

Die Nummer erwähnt ferner, daß die »Schiavona«, ein weibliches Porträt, das dem Tizian oder Giorgione zugeschrieben wird, auf der Auktion Crespi von Sir Herbert Cook gekauft worden ist und der Galerie seines Vaters, des Sir Frederick Cook in Richmond bei London einverleibt wurde.

Von Dr. A. Bredius, der in der Chronique irrtümlich noch als Direktor des Haager Museums erwähnt wird, berichtet dieselbe Nummer, daß er im Nationalmuseum in Stockholm zwei Gemälde als Werke von Rembrandt identifiziert hat: ein bisher als von unbekannter Hand erwähntes »Opfer Abrahams« und ein Porträt, das als eine Arbeit aus der Schule Rembrandts katalogisiert war.

Von den Ergebnissen der Auktion der Sammlung Marquis de Biron finden wir in dieser Nummer die Fortsetzung; sie betrifft ausschließlich den kunstgewerblichen Teil.

Nach Juli scheinen keine französischen Zeitschriften mehr herausgekommen zu sein; wir haben jedenfalls nirgends weder »Les Arts«, noch »La Chronique de l'Art«, oder »La Gazette des Beaux Arts« oder eine der anderen französischen Kunstzeitschriften vorgefunden. Auch die belgische Monatsschrift »Onze Kunst« ist nach Juli nicht mehr herausgekommen.

Die englischen Zeitschriften erscheinen regelmäßig.

Im **Augustheft des »Burlington Magazine«** finden wir eine Besprechung der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung von Frank E. Washburn Freund, wobei er drei schöne Stücke alter Silberschmiedekunst abbildet, welche der Verfasser aus dem vielen, das die Ausstellung bot, zum Reproduzieren gewählt hatte, weil gerade dieser Zweig des Kunstgewerbes sich auf der Ausstellung außerordentlich gut studieren ließ.

Sir Claude Phillips schreibt über ein Fragment eines großen Altarstückes, in Öl auf Holz gemalt, das er vor einigen Monaten in einer Auktion bei Robinson & Fisher in London gekauft hat und das seiner Meinung nach vielleicht eine Arbeit Melozzo da Forlis ist.

Sir Lionel Cust publiziert einige weitere Notizen über Gemälde im Besitze des englischen Königs. Diesmal sind es die beiden Bildnisse der Isabelle d'Este in Hampton Court. Das eine ist von Lorenzo Costa gemalt, das zweite wird gewöhnlich dem Parmegianino zugeschrieben.

Unter der Rubrik »Auktionen« finden wir eine ausführliche Besprechung der Sammlung Albert von Oppenheim-Köln.

Die Redaktion des **»Burlington Magazine«** wendet sich in der **September-Nummer** an ihren Leserkreis mit der Mitteilung, daß Direktorium und Herausgeber damit rechnen müssen, daß es der Zeitschrift vorläufig schlecht gehen wird. Sie denken zwar nicht daran, mit der Herausgabe des Burlington Magazine aufzuhören, jedoch der Geldmittel wegen kann die Zeitschrift jetzt nicht mehr so kostspielig ausgestattet werden wie in normalen Zeiten.

Dr. A. Bredius veröffentlicht in dieser Nummer ein neuentdecktes Frühwerk Rembrandts, ein kleines Porträt der Mutter des Künstlers, das sich im Besitze des Herrn A. Silvestre in Genf befindet. Die alte Frau sieht müde und schläfrig aus; sie trägt ein schwarzes Kleid und eine graue Haube. Das Bild wird vom Verfasser 1629 datiert. Nachdem es von Professor Hauser gereinigt war, wurde das bekannte Monogramm aus Rembrandts erster Periode sichtbar. Eine Abbildung, die genau den Maßen des Originales entspricht, ist dem Aufsatz beigefügt.

Das bekannte Bild aus der Sammlung Oppenheim, die Legende des hl. Eligius und der hl. Godeberta, gemalt von Petrus Christus, finden wir von H. Clifford Smith besprochen, der es als eines der besten Werke dieses seltenen vlämischen Meisters rühmt.

Das **Oktoberheft derselben Zeitschrift** bringt eine schöne Abbildung einer »Heiligen Familie«, die von Sir Claude Phillips als Bronzino erkannt wurde auf einer Auktion bei Christie in London, wo sie unter dem Namen von Raffaels Schüler Perino del Vaga katalogisiert war. Das schöne Bild zeigt die Madonna mit den Kindern Jesus und Johannes und hinter ihnen eine alte Frau, die hl. Anna oder die hl. Elisabeth, wahrscheinlich erstere. Die Bezeichnung »B . ONZO FI . . ETINO« ist echt, aber später übermalt. Zum Vergleich zieht der Verfasser eine Reproduktion nach Bronzinos »Heiliger Familie« im Hofmuseum in Wien heran.

Hamilton Belt schreibt über Keramik aus der Tang-Dynastie (618—906 n. Chr.), welche Entlehnungen von klassischen Vorbildern vorzeigt. Zehn Abbildungen sind dem Aufsatze beigefügt.

Aus Anlaß des schon oben aus der »Chronique« ererwähnten Ankaufes von »La Schiavona« für die Sammlung Cook in Richmond meint C. J. Holmes, daß dieses Bild ein Jugendwerk Tizians sei, das der Künstler selbst um 1540 großenteils übermalt hat. Das Bild ist ursprünglich ganz in der Art Giorgiones komponiert gewesen. Die fast symmetrische Figur war unten abgeschlossen von einer wagerechten Balustrade. Auf diese Balustrade hat Tizian später an der rechten Seite eine Mauer mit einem Medaillonporträt gesetzt und darauf die linke Hand der Dame ruhen lassen. Die Spuren des ursprünglichen Ärmels und der Hand sieht man noch durch die Farbe der Mauer hindurch. Nur das Haar und die rechte Hand sind nicht übermalt. Die Farbe ist bei der Übermalung etwas dürr und schwer geworden. Nach Urteil verschiedener Kenner soll die Dame die Prinzessin Caterina Cornara sein; der Verfasser glaubt jedoch, eine so berühmte Dame würde sich in jener Zeit nicht ohne ein einziges Kennzeichen ihrer Würde haben malen lassen.

Die Wand- und Deckengemälde, die in der Kirche St. Walburga in Zütphen (Holland) unter der weißen Kalkschicht gefunden wurden und die bereits reproduziert sind in einer Ausgabe von G. van Kalcken (Herausgeber Kleinmann, Haarlem), werden von Lionel Cust im »Burlington Magazine« besprochen.

Cust publiziert auch folgende interessante Entdeckung. Auf der van Dyck-Ausstellung im Jahre 1899 in Antwerpen konnte man ein Bildnis sehen von Ferdinand de Boisschot, das nur den Kopf und die Schultern des Dargestellten zeigte, Eigentum des Herrn C. L. Cardon in Brüssel. Ferner war auf derselben Ausstellung ein Porträt seiner Frau, Anna Maria, Tochter des Pedro Vasquez de Camidio aus der Galerie Aremberg in Brüssel. Letztgenanntes Bild stellt die Dame als Kniestück und sitzend dar und ist datiert 1630, das erstgenannte ist nicht datiert und wurde für ein Jugendwerk van Dycks gehalten. Der Verfasser hat nun vor kurzem das Gegenstück des Damenporträts in der Sackville-Galerie gefunden, wo es als Eigentum des Herrn Max Rothschild ausgestellt war. Es hat genau dieselben Maße wie das Frauenbildnis und ist auch 1630 datiert. Weiter ist auf dem Bilde erwähnt, daß der Mann 59 Jahre alt ist. Das Cardonsche Bild zeigt nur ganz kleine Unterschiede mit den übereinstimmenden Partien des neuentdeckten. Der Verfasser hält es für eine von einem Schüler angefertigte Kopie, die also nach 1630 entstanden sein muß.

Das reich illustrierte **Novemberheft des »Burlington Magazine«** bringt eine Abbildung eines neu gefundenen Bildes von Sir John Godsalve von Hans Holbein dem Jüngeren. Es befindet sich bei den Kunsthändlern Sulley & Co. in London und ist von Paul Ganz als Original Holbeins erkannt worden. Das Bild, das etwa um 1532—39 entstanden sein muß, ist ausgezeichnet erhalten.

Arthur Gardner schreibt über die Skulpturen der Kathedrale in Reims und gibt dabei mehrere schöne Abbildungen. Ursprünglich hat der Schmuck der Kirche 2500 Figuren gezählt, wovon 600 in den westlichen Portalen. Die oberen Teile der Kirche haben, wie der Verfasser meint, ebensoviel von den Restaurationsarbeiten gelitten wie von dem deutschen Kanonenfeuer.

In diesem Heft wird der Anfang gemacht mit einer Serie von Aufsätzen über belgische Kunstwerke, die verloren gegangen sind. Erstens das Collibrant-Triptychon in Lierre, eine Darstellung der Vermählung Marias, von der alle fünf Teile in der Nummer reproduziert sind. Zweitens der Giebel der Fleischhalle in Antwerpen und ferner die beiden Sakramentshäuschen von den Kirchen St. Peter und St. Jacques in Löwen. Das erste ist 1433 oder 1450, das zweite 1538 entstanden.

Oswald Sirén lenkt unser Interesse auf die wenig beachteten frühen italienischen Gemälde im Universitätsmuseum zu Göttingen. Er schreibt ein dort ausgestelltes gotisches Triptychon mit einer thronenden Madonna von Engeln umgeben dem 1349 verstorbenen Florentiner Maler Jacopo del Casentino zu und gibt in diesem Aufsatz, der der erste einer Folge bilden soll, eine Studie über den Künstler.

Lady Victoria Manners schreibt im **Septemberheft des Connoisseur** über die Sammlung Oxenden, die sich bis vor zwei Jahren auf dem Landgut der Familie Oxenden in Kent befand. Nach dessen Verkauf an Lord Kitchener ist die Sammlung nach 5 Saville Row, London übergesiedelt. Zwischen den vielen Familien-Porträts finden wir einige schöne Bilder von der Hand des Malers Cornelis Janssens van Ceulen.

Die Nummer bringt ferner eine weitere Auswahl von zehn Abbildungen nach Gemälden der Darmstädter Jahrhundertausstellung.

Die Umschlagillustration des **Oktoberheftes des Connoisseur** zeigt das Bild des berühmten englischen Admirals Nelson. Es gehört zu dem Aufsatz von C. Reginald Grundy über Englische Stiche und Lithographien, die das Militär zu Land und See darstellen. Die beigefügten Abbildungen sind teilweise sehr hübsch.

Von den fünf Bänden, die von der großen Ausgabe »Survey of London«, herausgegeben von Sir Lawrence Gomme und Mr. Philipp Norman, erschienen, sind zwei dem Stadtviertel gewidmet, das man »St. Giles in the Fields« nennt. Aus diesem Anlaß schrieb Ronald Clowes eine reich illustrierte Studie über jenen an alten Denkmälern so reichen Teil Londons.

Unter dem Namen »Kunst und Krieg« richtet die Redaktion einen Aufruf an die reichen Engländer, um die Arbeitslosigkeit nicht durch gänzliche Aufgabe von Liebhabereien zu vergrößern. Gerade die Luxusbetriebe leiden am meisten unter dem Krieg. Von einem ökonomischen Standpunkt ist es also weit vernünftiger, ins Theater und zum Konzert zu gehen, Bücher und Kunstwerke zu kaufen, als alles, was man sparen kann, nur für Philantropie auszugeben. Wer jetzt den Kunsthändlern und Antiquaren hilft durch Ankauf von Gemälden und kunstgewerblichen Gegenständen, wird obendrein später in vielen Fällen erfahren, ein gutes Geschäft gemacht zu haben, da man heutzutage gerade Luxusartikel billig bekommen kann.

Im **Novemberheft des Connoisseur** finden wir die Fortsetzung von Reginald Grundys Aufsatz über Stiche und Lithographien militärischer Art.

Der Marylebone Cricket Club, der schon 137 Jahre existiert, hat die Geschichte des Clubs herausgegeben. Aus Anlaß dieses Buches schreibt E. S. Sutton über diesen berühmten Verein und gibt dabei Abbildungen nach Kunstwerken, die zu ihm und seinen Mitgliedern in Beziehung stehen.

B. Chamberlain veröffentlicht eine Sammlung von Feuerversicherungsmarken aus Blei, Blech oder anderem Metall. Der künstlerische Wert ist entweder gleich null oder sehr gering, so daß man kaum verstehen würde, daß eine Kunstzeitschrift einen längeren Artikel darüber aufnimmt, wenn nicht Krieg wäre. Denn im allgemeinen — es geht aus der obigen Übersicht hervor — bringen die englischen Zeitschriften entweder das Material, das ihnen schon vor dem Kriegsausbruch zugesandt war, oder kurze, oft sogar flüchtige Aufsätze, die in irgend einer Form mit dem Kriege zusammenhängen.

Dr. A. Bredius veröffentlicht in der **dritten Lieferung** des 32. Jahrgangs der Zeitschrift **Oud-Holland** einige Beiträge zur Lebensgeschichte des Hendrick Goltzius. Die sehr ausführliche Nachricht über diesen holländischen Maler und Kupferstecher, welche van Mander uns hinterlassen hat, ergänzt Dr. Bredius durch einige Urkunden, welche er im Notariats-Archiv in Haarlem gefunden hat. An erster Stelle werden zwei Schülerkontrakte vom 21. März 1584 erwähnt, abgeschlossen mit Coenraet Claesz van Yperen und Wollewijn Huygensz, aus denen hervorgeht, daß Goltzius schon in diesem Jahre mit Plänen für eine Reise nach Italien umging.

Aus Akten von 1605, 1606 nnd 1608 hören wir, daß auch Goltzius, wie so viele seiner Zeitgenossen, sich zur Alchymie hingezogen fühlte und wie er von einem gewissen Leonard Engelbrecht betrogen wurde. In dem Testament, welches am 20. Dezember 1613 von Goltzius' Schüler Diederich de Driese gemacht wurde und welches Bredius gleichfalls mitteilt, wird die Wohltätigkeit des Meisters sehr gelobt.

Aus einer Akte vom 10. Februar 1659 geht hervor, daß Goltzius am 31. Dezember 1616 oder am 1. Januar 1617 gestorben ist. Auch werden hier zwei unbekannte Selbstbildnisse des Meisters erwähnt.

Es ist Dr. Bredius nicht gelungen, das Testament des Goltzius oder das Inventar seiner Erbschaft zu finden, wohl aber einige Akten, in denen über diese Erbschaft gesprochen wird. G. Knuttel publiziert in dieser Nummer den im Auftrag von Professor Martin von ihm verfaßten Katalog der Gemälde in dem »hofje« (Stiftung) »Meermansburg« in Leyden. Laut der Stiftungsakte von 1681 hat Maerten Meerman festgestellt, daß die Porträts von ihm und seiner Familie Platz finden sollten in dem Zimmer der »Regenten« dieses »Hofjes«. Die 29 Bildnisse, die jetzt das Eigentum der Stiftung sind, hängen noch immer in jenem Zimmer, mit Ausnahme einiger, die wegen Platzmangels in einem Nebenraume untergebracht sind. Diese stellen aber keine Mitglieder der Familie Meermann dar.

Von der Mehrzahl dieser Bildnisse war unbekannt, wen sie vorstellten. Es ist dem Verfasser gelungen, auf Grund der Genealogie der Familie Meermann und der ihr verwandten Familien, die Identität der meisten der im Hofje durch Bildnisse vertretenen Herren und Damen festzustellen.

Die Sammlung zählt u. a. Bilder von Mierevelt, Ravesteyn, Jan de Baan und zwei sehr schöne Gemälde von Jacob Gerritsz Cuyp. Ein schönes Frauenbildnis bleibt rätselhaft wie zuvor: weder die Dargestellte noch der Maler sind zu bestimmen.

»Oud Holland« enthält ferner noch einen Aufsatz von Dr. Peter van Meurs über den Nachlaß der Familie Brederode. Der Verfasser publiziert darin u. a. verschiedene Inventare von 1685, die kulturhistorisch interessant sind.

Dr. Bredius gibt noch eine interessante Mitteilung über die Eltern von Frans Hals. In dem Frans Hals-Buch von Moes findet man die von Gennet gefundene Taufakte des Dirk Hals von 1591, Bruders von Frans Hals, in welcher die Eltern des Dirk (also auch von Frans) Franchoys und Adriana Hals genannt werden. Von diesem Ehepaare hat Dr. Bredius noch in den Notariatsakten gefunden, daß es aus Mecheln stammte. Die Frau hieß Adriana van Geestenryck. Es waren einfache Leute, der Mann war Tucharbeiter. Der Vater gehörte der »Geuzen«-Gemeinde an, ließ also seinen Sohn nicht in der katholischen Kirche taufen. Es wird stets wahrscheinlicher, daß die Tradition richtig ist, laut welcher Frans Hals in Mecheln geboren ist. Sein Vater ist um 1550—51 geboren, seine Mutter 1552, der Vater ist vor, die Mutter nach 1612 gestorben.

Die **vierte Lieferung der Zeitschrift Oud Holland** (November 1914) fängt an mit einem reich illustrierten Aufsatz, in dem F. Degener über von Rembrandt gemalte Bildnisse schreibt. Der Verfasser versucht Rembrandts sogen. Connétable de Bourbon (Smlg. B. Altmann, New York) zu identifizieren mit dem holländischen Dichter Constantyn Huygens, dessen Bildnis er auch in dem schönen, bisher als »Kaufmann mit seinem Schreiber« bekannten Gemälde Thomas de Keysers in der National Gallery in London sieht. Banning Cocq, eine der Hauptpersonen der Nachtwache, meint der Verfasser in dem prachtvollen, 1639

datierten, stehenden Herrn der Kasseler Galerie, gleichfalls von Rembrandts Hand, wiederzuerkennen. Endlich vermutet er in den beiden Bildnissen Rembrandts von 1647, die der Herzog von Westminster besitzt, die Porträts des Hendrick Sorgh und dessen Gattin. Zum Vergleich werden hier die von Sorgh gemalten Bildnisse des Malers und seiner Frau angeführt, welche jetzt leihweise im Rotterdamer Museum ausgestellt sind.

Dr. Harry Schmidt aus Flensburg publiziert ein Werk des Artur Quellinus, das Portal der Herzoglichen Gruft im Dom zu Schleswig. Auch dieser Aufsatz ist illustriert. Mr. van Meurs bringt den Schluß des Brederode-Aufsatzes, während Dr. A. Bredius ein Aktenstück veröffentlicht, aus dem u. a. das Todesdatum (21 Juli 1664) von Rembrandts »huysvrou« Hendrickje Stoffels hervorgeht. Kurze Mitteilungen über Hendrick Terbruygen, Rembrandt usw. bildeten den Schluß der Lieferung und zugleich des 32. Jahrgangs dieser gediegenen Zeitschrift.

Die für holländisches Museumswesen und Denkmalpflege hochwichtige Zeitschrift **Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond** bringt im **Septemberheft** (Neue Folge, Jahrgang VII, Nr. 5) Aufsätze über Neuerwerbungen des Niederländischen Museums für Geschichte und Kunst in Amsterdam, über die Malereien am Gewölbe der Pancras-Kirche in Enkhuizen (von Prof. Six), Mitteilungen über Denkmalsschutz in Italien (von Dr. Hoogewerff), Daten zur Geschichte der Kleidung im 14. Jahrhundert, nach Rechnungen der holländischen Grafen (von Ima Bloke), ein in Memoriam Leuven (von J. C. Overvoorde) und kleine Nachrichten. Schöne Abbildungen illustrieren verschiedene der genannten Aufsätze. *V.*

NEKROLOGE

Der Maler **Alfred Liedtke,** ein Schüler Eugen Brachts, der sich durch Ansichten seiner Vaterstadt Potsdam einen Namen gemacht hat, ist bei den Kämpfen um Laon gefallen.

Professor **Anton Dieffenbach** ist, fast 84jährig, am 29. November in Hohwald (Vogesen) gestorben, wo er seit lange den Sommer zuzubringen pflegte. Mit ihm scheidet ein Maler der älteren Künstlergeneration aus dem Leben, der in der Zeit, als Ludwig Knaus blühte, zu den beliebtesten Genremalern gehörte. Späterhin hat er sich der Landschaftsmalerei zugewandt und speziell die alten Waldbestände der Vogesen in zahlreichen Bildern dargestellt. — Dieffenbach war am 4. Februar 1831 in Wiesbaden geboren, kam 1840 mit seinen Eltern nach Straßburg, wo er sich bei Charles Duhamel und später in Paris bei Pradier zunächst der Bildhauerei widmete. 1852 ging er zur Malerei über und wurde auf der Düsseldorfer Akademie Schüler von Sohn und R. Jordan. 1858—63 arbeitete er in Wiesbaden. Hier übten die Werke von Ludwig Knaus und dessen Freundschaft einen großen Einfluß auf ihn aus, was auch darin zum Ausdruck kam, daß er für den Pariser Kunstverlag Goupil ein Gegenstück zu Knaus' bekanntem Bild »Die goldene Hochzeit« malte. Dieses Gemälde, »Ein Tag vor der Hochzeit«, hat, wie viele andere Arbeiten des Künstlers, durch die Reproduktion weite Verbreitung gefunden. Von 1863 bis zum Ausbruch des deutsch-französischen Krieges 1870 lebte Dieffenbach in Paris, dann siedelte er, nach vorübergehendem Aufenthalt in der Schweiz, nach Berlin über, wo er regelmäßig die akademischen Ausstellungen beschickte. Er blieb dort, bis er sich 1897 in Straßburg niederließ. Dieffenbach war ein Künstler von großer Fruchtbarkeit. Bei seinen Genrebildern aus dem Bauern- und Kinderleben ist nicht ohne Ursache der Vorwurf erhoben worden, daß eine gewisse süßliche Manier den Genuß mancher naturwahrer und ansprechender Darstellungen beeinträchtige. Auch in seinen Landschaften kommt nicht selten eine »genrehafte« Behandlung zum Durchbruch und eine gediegene Naturbeobachtung ist bei denselben ebensowenig zu erkennen wie bei seinen Tierbildern. *K.*

Kolmar i. Elsaß. Auf den Schlachtfeldern in Frankreich ist **Peter Schönbrod,** ein Schüler von Heinrich Waderé in München, gefallen. Der Verstorbene gehörte zu den talentvollsten Vertretern der Bildhauerei unter den jüngeren Künstlern Elsaß-Lothringens. Bei einer im Elsässischen Kunsthaus in Straßburg veranstalteten Ausstellung verdienten einige kleine, vom Künstler selbst in Holz ausgeführte figürliche Arbeiten, darunter eine »Salome« und ein »Jochanaan« besondere Beachtung. Peter Schönbrod wurde am 21. Mai 1889 in Kolmar i. Els. geboren. Seine künstlerische Ausbildung begann er auf der Straßburger Kunstgewerbeschule. Hierauf trat er in die Waderé-Klasse der Münchener Kunstgewerbeschule ein und ging dann zur Kgl. Akademie über. Dort war er Schüler von Professor Kurtz. Nach seiner Militärzeit widmete er sich dem olympischen Sport, der seiner Kunst manche Anregung bot. Er zog als Offizierstellvertreter in den Krieg, wurde zum Leutnant befördert und erhielt das eiserne Kreuz II. Klasse. Am 31. Oktober erlag er einem Granatschuß und liegt an einem Waldrande bei Zandvoorde begraben. *K.*

PERSONALIEN

Dr. **Hermann Uhde-Bernays** in Starnberg wurde vom König von Bayern der Titel eines königlichen Professors verliehen. — Die gleiche Auszeichnung wurde dem Konservator der staatlichen Gemäldegalerien **Emil Kinkelin** in München und dem Maler **Ludwig Bolgiano** in München zuteil.

Zum Nachfolger des Anfang des Jahres gestorbenen Professors für Bildhauerkunst an der Amsterdamer Akademie, Bart van Hove, ist der junge Bildhauer **Jan Bronner** ernannt worden. Jan Bronner ist durch seinen Entwurf zu dem Hildebrand-Beets-Denkmal in Haarlem kürzlich mit einem Male eine bekannte Persönlichkeit geworden. Der Schriftsteller Beets ist hier als junger Mann in der kleidsamen Biedermeiertracht dargestellt, mit Vatermörder, breiter Halsbinde und langem Rock; seinen Zylinderhut hält er grüßend in der Hand; er steht etwas vornübergeneigt, den einen Fuß vorgesetzt, im Begriff auszuschreiten. Dem hübschen Entwurf ist von 25 eingesandten Modellen der Preis zuerkannt worden, er wird daher zur Ausführung kommen. Das Denkmal soll im Haarlemer Hont in Haarlem aufgestellt werden. — Bronner ist 1881 in Zype geboren und studierte von 1907—1911 an der Akademie in Amsterdam.

WETTBEWERBE

* **Einen Wettbewerb** unter sächsischen oder in Sachsen lebenden Künstlern eröffnet der akademische Rat zu Dresden. Der Festsaal des Lehrerseminars zu Rochlitz soll mit einem Wandgemälde aus den Mitteln des Kunstfonds geschmückt werden. Entwürfe im Maßstab von 1 : 10 mit dem Namen des Urhebers sind bis spätestens Sonnabend den 23. Januar 1915 mittags 12 Uhr beim Bauinspektor der Kgl. Kunstakademie zu Dresden abzuliefern, von dem auch die näheren Bedingungen des Wettbewerbs nebst einer Zeichnung der Wandfläche zu beziehen sind.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 12. 18. Dezember 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

VERÄNDERUNGEN UND NEUERWERBUNGEN DER HAAGER MUSEEN

Im Innern des Mauritshuis sind vor einiger Zeit verschiedene Veränderungen baulicher Art, sowie Umhängungen zum Abschluß gekommen, die den vornehmen und zugleich intimen Charakter dieser erlesenen Kunstsammlung nicht unwesentlich erhöht haben. In mehreren Räumen sind die alten schönen Stuckdecken geputzt, bzw. wiederhergestellt worden, die Wandtäfelung ist jetzt überall einheitlich in Eichenholz in Naturfarbe ausgeführt, in dem den Italienern und Spaniern gewidmeten Ecksaal der ersten Etage hat man die Fenster verlegt, im Pottersaal und in Rembrandts-Anatomiesaal in derselben Etage hat man den Öfen, die früher mit ihren langen Rohren gerade vor den Hauptgemälden standen, zwischen den Fenstern einen weniger störenden Platz angewiesen und in die Decke desselben Saales hat man ein großes Deckengemälde von Jacob de Wit eingelassen, das an den Ecken von vier kleineren Grisaillen desselben Meisters eingefaßt wird. Ferner sind überall vor den Wänden Messingstangen zum Schutz der Gemälde angebracht worden.

Was die Neuerwerbungen der letzten Jahre betrifft, so stammen die wichtigsten aus der aufgelösten Sammlung Steengracht im Haag. Diese Werke sind in der Literatur schon so eingehend behandelt, daß eine Besprechung derselben an dieser Stelle überflüssig ist; ihre Aufzählung genügt. Es sind dies die Gracht von Job Berckheyde; die Mutter, die ihr Kind kämmt, von Gerard ter Borch; der Schweinehirt von Isack van Ostade; die große Landschaft mit den zwei Wassermühlen von Hobbema und die fröhliche Gesellschaft von Jan Steen. Mit Ausnahme des Hobbema haben diese Werke im großen Pottersaal ihre Aufstellung gefunden. Aus der Sammlung Steengracht stammt ferner noch der Knabe in Grau von Jacob Backer, den Frau Rose-Molewater dem Museum zum Geschenk gegeben hat; er ist vorläufig im Hauptsaale des Erdgeschosses aufgehängt. In dem daranstoßenden Kabinett, in dem jetzt einige Werke der Primitiven und der Frührenaissance vereinigt sind, wie das männliche Bildnis von Memling, die Salome mit dem Haupte des Täufers von Jacob Cornelisz, die beiden Holbeinschen Porträts sowie der Goldschmied von Antonio Moro, hat auch eine wertvolle Neuerwerbung Platz gefunden: ein Diptychon von Bartholomäus Bruyn d. Ä. (Nr. 739), eine 1519 datierte Arbeit, die dem Museum von dem Baron Pabst van Bingerden vermacht worden ist. Die Innenseiten der Flügel zeigen die Brustbilder eines Ehepaares der kölnischen Familie Rolinxwerth. Auf dem linken Flügel ist der Mann dargestellt mit einem Römer in der Rechten und zwei roten Nelken in der Linken, auf dem rechten Flügel die Frau, ebenfalls in der einen Hand zwei Nelken und in der anderen einen Handschuh haltend; die beiden sind einander zugewandt und stehen vor einem bräunlichen Grund hinter einer Balustrade. Er blickt etwas blöde und schläfrig; ihr Gesicht mit den regelmäßigen Zügen, den fest geschlossenen Lippen drückt Bestimmtheit und Entschiedenheit aus. Das männliche Bildnis ist in einer bräunlichen, dunkeln Farbenskala gehalten; auch die Fleischfarbe ist von einem bräunlichen Ton, bei der Frau dagegen von einem bleichen dünnen Rosa, wie es für die Frühzeit des Meisters charakteristisch ist. Das weibliche Porträt zeichnet sich durch eine feinere Zeichnung aus; so sind besonders die dünnen, zart gegliederten Hände der Frau mit großer Delikatesse wiedergegeben. Auf der Rückseite des rechten Flügels ist die Lukrezia abgebildet, die wegen ihrer unverkennbaren Abstammung von Raffaels Galathea merkwürdig ist. Wie jene durch die Anwendung des Kontrapostes berühmte Raffaelsche Figur hat diese Lukrezia ihren Kopf rückwärts nach links gewendet, nach links flattern ihre langen Haare, und sie blickt nach oben, während ihr fast völlig nackter Körper nach rechts geneigt ist; nach rechts ist auch der rechte Arm ausgestreckt, der die tödliche Waffe hält. Der ebenfalls nach rechts mit ausgebreiteter Handfläche gerichtete, wie abwehrend erhobene linke Arm ist wohl der Lukrezia von Marcantonio entnommen, aus dessen Stich Bruyn sicherlich auch die Galathea kennen gelernt hatte. Ähnlich wie bei der Galathea umschwebt die Lukrezia lose die herabgeglittene Gewandung, die hier von einem schmutzig-grünen Weiß ist. An dem Körper fließt Blut herab. Die Figur steht vor einem grünlichschwarzen Hintergrund hinter einer Balustrade von häßlichem braunen Anstrich. Das Diptychon Bruyns bedeutet einen wertvollen Zuwachs der Galerie und bildet eine schöne Ergänzung zu den Porträts von Holbein und Seisenegger, durch welche die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts bisher allein in dem Museum vertreten war.

Die weiteren Erwerbungen betreffen, wie fast stets in holländischen Sammlungen, die holländische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Zwei Gemälde sind dem Museum von dem verstorbenen Baron van Pallandt van Eerde vermacht worden, eine hübsche italienische Landschaft mit einer Jagdgesellschaft in sauberen klaren Farben, die auf Ludolf de Jongh getauft ist und die falsche Signatur von Both trägt, an den man im ersten Augenblick denkt, und eine andere Jagdszene, Hunde auf der Rebhühnerjagd von Pauwel de Vos.

Dem 17. Jahrhundert gehört auch die künstlerisch bedeutsamste Erwerbung der letzten Jahre an, der 1679 datierte und voll bezeichnete Tempelgang von Aert de Gelder, ein Werk desjenigen Rembrandtschülers, der durch seine Auffassung, durch das Leben, das er seinen Figuren einzuhauchen weiß, und durch seine Malweise, den pastosen Farbenauftrag, die Vorliebe für goldgelbe und rote Töne von starker Leuchtkraft und sein magisches Helldunkel seinem Meister am nächsten kommt. Das neue Werk lehrt de Gelder von seiner besten Seite kennen; es ist deshalb noch von besonderem Interesse, weil hier verschiedene von Rembrandt bearbeitete Motive geschickt variiert sind. So erinnert es in der ganzen Komposition und vornehmlich in einer Figur, in der in der Mitte des Vordergrunds nach rechts sich entfernenden gebückten alten Frau an die Radierung Darstellung im Tempel in Breitformat, deren Hanna dem Künstler bei der alten Frau als bewußtes oder unbewußtes Vorbild gedient hat. Auch mit den Gemälden Darbringung im Tempel (im Mauritshuis) und der Ehebrecherin (in London) besteht eine gewisse Verwandtschaft; ähnlich wie Rembrandt hat hier de Gelder die hohe Tempelarchitektur mit den breiten Treppenstufen und den in den Hintergrund weichenden dunkeln Gewölben mit den unbestimmten Gestalten als wirkungsvolle Kontrastkulisse zu dem hellen Vordergrund verwendet. Auch an die Rembrandtsche Radierung Die Synagoge (B. 126) wird man erinnert, obwohl von einer direkten Entlehnung der vor dem Tempel herumstehenden, schwatzend ihre Köpfe zusammensteckenden Juden keine Rede sein kann. Eine Gruppe rechts am Eingang zum Tempel zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Petrus und Johannes mit dem Lahmen (B. 94); aber in diesen drei Figuren mit Lilienfeld die Hauptpersonen sehen zu wollen, scheint mir zu gezwungen. Als die Hauptgruppe drängen sich einem doch die drei Personen im Mittelgrund auf, der Mann und die Frau mit dem kleinen Knaben, die sich gerade umwenden, während sie auf den Tempel zuschreiten: die heilige Familie, die mit dem sechsjährigen Jesus zum Passahfeste in den Tempel geht. Auf das Passahfest deutet auch das Schaf, das ein Mann im Vordergrund zum Opfer bringen will. Auf eine weitere Reminiszenz hat Martin hingewiesen; nämlich die Gruppe der zwei aus dem Gemälde herausschreitenden Orientalen im Vordergrund links, bei denen de Gelder offenbar die beiden Hauptpersonen der Nachtwache, der Hauptmann Banning Cocq und sein Leutnant van Ruytenburg, vorgeschwebt haben; besonders auffallend ist die Übereinstimmung in Gang und Haltung der rechten Figur. Ähnlich wie bei Rembrandt funkeln und leuchten auch die prächtigen Kostüme dieser beiden Judentypen. — Das schöne Werk läßt sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen; auf der Auktion Seger Tierens, im Haag 1743, wird es zuerst genannt. Descamps hat es auf seiner Reise gesehen und der Erwähnung für wert gehalten. Sein letzter Besitzer war Jules Porgès in Paris, von dem es Kleinberger erwarb, der es dem Museum geschenkt hat.

Die jüngste Erwerbung der Galerie ist ein Werk eines Zeitgenossen von de Gelder, des Michiel van Musscher, der aber schon zu der Klasse der Feinmaler der Verfallzeit gerechnet werden muß, wie alle Holländer jener Zeit; de Gelder ist eine ganz isolierte Erscheinung. Dargestellt ist auf diesem Gemälde der Resident der Generalstaaten in Nordafrika, Thomas Hees; der reiche Handelsherr sitzt in repräsentativer Haltung im Vestibül seines orientalischen Hauses an einem mit einer orientalischen Decke bedeckten Tisch, umgeben von seinen beiden Söhnen und einem Neger, die die Dienstbeflissenheit in persona scheinen. Der ältere Sohn, ein geputzter junger Mann, nähert sich von rechts mit einer ehrfurchtsvollen Verbeugung und will ein Schriftstück überreichen; der jüngere Sohn, noch ein Knabe, wartet mit einem Gefäß in der Hand links hinter dem Stuhle des Vaters auf, und rechts dahinter steht der Mohr mit dem Mantel des Herrn über dem Arm, die lange Pfeife desselben in Empfang nehmend. An der hellgrauen Wand hängen Jagdwaffen und ein großer Spiegel in pompösem Barockrahmen, in dem sich die nicht sichtbare gegenüberliegende Säulenhalle und die oben entlanglaufende Galerie, sowie einige im Hofe stehende Personen spiegeln. Auf dem Tische liegen ein aufgeschlagener Atlas, ferner einige Bücher und andere Gegenstände, unter denen eine kostbare, mit Silber gestickte Mappe von rotem Samt auffällt. Diese Mappe besteht noch und ist zusammen mit dem Gemälde Eigentum des Museums geworden. Den Fliesenboden des Vestibüls bedeckt teilweise ein orientalischer Teppich. Die Signatur des Künstlers und die Jahreszahl 1687 finden sich in gotischen Lettern auf der Tischdecke. Das sehr akkurat ausgeführte Werk ist in angenehmen warmen Farben gehalten; die stärkste Note bildet das Rot der Pumphosen der Hauptperson; von einem stumpfen kalten Rot ist das Gesicht dieses Mannes. Das Gemälde ist ein Geschenk des Jonkheer W. Hora Siccama.

Die zwei schönen Werke, die Bredius, dem das Museum schon so viel verdankt, in den letzten Jahren leihweise überlassen hat, bedürfen keiner Besprechung, da sie in der Fachliteratur schon verschiedentlich charakterisiert worden sind; sie seien nur genannt: ein Meisterwerk von Salomon van Ruysdael, eine Flußlandschaft mit Fähre, früher im Besitze von R. Kann in Paris, und im Katalog dieser Sammlung reproduziert, sowie eine betrunkene Frau von Jan Steen, die von der Rembrandt-Ausstellung in Leiden 1906 her bekannt ist. (Siehe Martin in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910.)

Drei weitere schöne Erwerbungen stammen aus dem 18. Jahrhundert, das man meistens gewohnt ist, soweit es Holland betrifft, als eine Periode künstlerischen Tiefstandes zu betrachten. Mit Unrecht. Gerade das Mauritshuis zeigt uns, daß dieses Urteil sehr revisionsbedürftig ist; im Ryksmuseum in Amsterdam finden sich ja auch sehr charakteristische Beispiele für diese Zeit; aber sie hängen in dem weitläufigen Gebäude so zerstreut, daß sie sich in der ungeheuern Menge von Gemälden des 17. Jahrhunderts ganz verlieren. Das Mauritshuis besaß schon

eine ganze Reihe der geistreichen Pastelle von Troost, diesem holländischen Hogarth, den man nirgends so wie hier im Haag studieren kann. Dazu sind nun zwei treffliche Bildnisse von George van der Myn gekommen und die eingangs erwähnten Deckenmalereien von Jacob de Wit. Die beiden ersten Werke sind, abgesehen von ihren künstlerischen Qualitäten, wegen der dargestellten Personen merkwürdig. Es sind die Bildnisse des berühmten holländischen Kupferstechers und Sammlers Ploos van Amstel und seiner Gattin, einer Tochter Troosts. In seegrünen, schillernden Atlasrock und weiße Atlasweste gekleidet, blickt der zweiundzwanzigjährige Künstler den Beschauer an; selbstgefällig und dünkelhaft ist der Ausdruck im Gesicht des eleganten jungen Herrn. In der Rechten, die auf der Rücklehne des Sessels ruht, hält er einen Halter mit Pastellstiften, und in der Linken, die auf dem Tische liegt, ein Blatt Papier. Seine Frau trägt Rock und Mieder aus weißem Atlas und darüber eine grauseidene Pelerine, um den Kopf ein weißes Kopftuch. In der linken Hand hält sie eine chinesische Tasse, die rechte ruht auf dem Tisch, auf dem ein Servierbrett mit einer Kaffeekanne steht. Die Personen sind sitzend als Halbfiguren dargestellt, er leicht nach rechts und sie ein wenig nach links gewendet. In beiden Porträts macht die feine Stoffbehandlung mit den Hauptreiz aus; aber auch die Wiedergabe und das Betonen des Geistigen, des überlegenen Lächelns, der selbstbewußten Reflexion, besonders natürlich bei dem Manne, verleiht ihnen einen besondern Wert als charakteristischen Werken der Bildniskunst des 18. Jahrhunderts. Das männliche Bildnis, genauer ein Fragment desselben, ist auch durch den zeitgenössischen Kupferstich festgehalten. Von J. van Schley gibt es einen Stich nach einem Ausschnitt des Gemäldes, der das Brustbild mit der rechten Hand nach rechts gewendet, also in derselben Richtung wie im Original sehen läßt, und von Ploos van Amstel selbst einen Stich in Zeichnungmanier: der Porträtierte nach links gewandt, jedoch ohne die rechte Hand. Beide Gemälde sind voll bezeichnet und 1748 datiert. Erwähnt werden sie in dem Werk von van Eynden und van der Willigen (1817); später waren sie verschollen. Moes konnte in seiner Ikonographia Batava ihren Aufenthaltsort nicht angeben. 1911 tauchten sie bei Fred. Muller auf, bei denen sie erworben wurden.

Mit dem Deckengemälde von Jac. de Wit hat jetzt auch in Mauritshuis ein Genre seinen Einzug gehalten, das bisher ganz fehlte, das aber in der Kunst des 18. Jahrhunderts einen breiten Raum einnahm und daher auch im Museum vertreten sein mußte: die dekorative Malerei, deren schalkhafte Genien und gelehrt-antikisierende Allegorien an den Wänden und Decken, über den Türen und Kaminen der in den Stilen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. eingerichteten Räumen ihr heiteres und ewig lächelndes Dasein führten. Für diese Räume waren sie entworfen und mit ihnen bildeten sie eine untrennbare Einheit. Aus ihrer ursprünglichen Umgebung gerissen, wirken sie oft leer und fade. Hier ist aber die Übersiedlung in ein fremdes Ensemble vollkommen geglückt; man könnte meinen, sie hätten sich immer dort in dem Pottersaal befunden. Auch das Ryksmuseum in Amsterdam besitzt einige gute Proben des großen dekorativen Talentes von de Wit. Das große Deckengemälde, das dort in eine Saaldecke im sogenannten »Fragmentengebouw« eingelassen ist, behandelt sogar ein ähnliches Thema wie das neue Gemälde im Mauritshuis. Sind dort Apollo mit den neun Musen dargestellt, von denen verschiedene Musikinstrumente spielen, alle auf Wolken thronend und von Genien umschwärmt, so ist hier ein ganzes Orchester tätig, mit der unvermeidlichen Anführerin der Künste, Pallas Athene, ein großes Konzert auszuführen; sie sitzen am Rand auf weißen Wolkenballen, Athene thront abseits auf einer dunkeln Wolke, während sich in der Mitte ein schöner blauer Himmel öffnet. Die perspektivische Wirkung der von unten verkürzt erscheinenden Gestalten ist sehr täuschend, und die bunten hellen Farben der Gewandungen ergeben mit dem Blau und Weiß eine angenehme Harmonie. Vier kleine Grisaillen, die an den vier Ecken in die Saaldecke eingefügt sind, ergänzen das Hauptbild: allegorische Darstellungen des Hirtenliedes, des Kriegsgesanges, des Lustspiels und der Elegie. Diese Grauweißmalereien sind treffliche Proben von de Wits Kunst, Skulpturen und Reliefs in Gemälden von meisterhafter Plastizität nachzuahmen, welchem Genre der Künstler hauptsächlich seine Berühmtheit verdankt. In den schönen, mäßig gefüllten Räumen des Mauritshuis kommen diese Deckenmalereien sehr zu ihrem Recht, und sicherlich in ganz anderem Maße als der erwähnte Plafond im Ryksmuseum, der in einem niedrigen Saal angebracht ist und direkt von unten gar nicht zu betrachten ist, weil sich unmittelbar darunter ein Glasschrank befindet. Das Gemälde stammt mit seinen vier Eckstücken aus einem alten Patrizierhaus in Leiden, der Wohnung des Herrn Cock, Rapenburg Nr. 48, und kam bei Fred. Muller in Amsterdam im November 1908 zur Versteigerung.

Von den Sammlungen des Mauritshuis liegt jetzt auch ein neuer, von Direktor Professor W. Martin bearbeiteter wissenschaftlicher Katalog vor[1]). Der vorige, der vor fast 20 Jahren (1895) das Licht der Welt erblickt hatte, war inzwischen veraltet und in vielen Dingen von der Forschung überholt, und die kleinen abgekürzten Kataloge, die nach dieser Zeit erschienen waren, zählten zwar die Neuerwerbungen auf, genügten aber nicht dem wissenschaftlichen Bedürfnis. Bredius und Hofstede de Groot hatten seinerzeit in den sehr ausführlichen Künstlerbiographien und kritischen Bemerkungen zu den einzelnen Werken so viele Resultate ihrer eigenen Forschungen niedergelegt, daß der Katalog sich weit über das Niveau eines Museumskatalogs erhob und den Dienst eines Nachschlagebuches für die in dem Museum vertretenen holländischen Künstler versah. Martin hat das Werk seiner Vorgänger mit

1) Musée royal de La Haye. Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. Deuxième édition. La Haye, Mouton & Cie., 1914, 8°.

wissenschaftlicher Gründlichkeit ergänzt und es besonders durch die umfangreichen Literaturnachweise und biographischen Notizen, mit Berücksichtigung der von Bredius u. a. in der Zwischenzeit gemachten Archivfunde, von denen manches an dieser Stelle zum erstenmal veröffentlicht ist, sowie die vollständige Aufzählung aller vorhandenen Reproduktionen, auch der photomechanischen, zu einem für die holländische Kunstgeschichte unentbehrlichen Werkzeug gemacht. Der Katalog beschreibt 741 Kunstwerke, worunter auch verschiedene Skulpturen und einige im Depot bewahrte Gemälde, die in dem Museum keine Aufstellung finden konnten, da ja auch der Raum hier sehr beschränkt ist und für Neuerwerbungen durch umständliche Umhängungen erst wieder Platz geschaffen werden muß. Der Katalog enthält ferner 72 gute Autotypien statt der 62 Phototypien der alten Ausgabe. Eine ausführliche Geschichte der Sammlung und des Gebäudes geht dem eigentlichen Katalog voraus. Zusammen mit dem sehr praktischen Register auf alle im Katalog vorkommenden Namen der Künstler und porträtierten Personen zählt das Werk XXXVII und 528 Seiten.

Sehr wesentliche Verbesserungen und Veränderungen sind auch im Städtischen Museum im Haag vorgenommen. Die Zustände waren dort infolge Raummangels und zum Teil dadurch hervorgerufener Überfüllung der Säle und unübersichtlicher Aufstellung nachgerade unhaltbar geworden. Der neuen Direktion, dem städtischen Archivar Dr. H. E. van Gelder und dem Unterdirektor Fräulein J. C. J. Peelen, kommt das Verdienst zu, hier endlich Wandel geschaffen zu haben. Die sehr reichhaltigen und verschiedenartigen Sammlungen sind einer völligen Neuordnung unterzogen worden. Die Räume selbst haben durch eine geschmackvollere Einrichtung, so unter anderem durch die neue Wandbekleidung, Bespannung mit Rupfen von neutralen, diskreten Farben, durch die Entfernung der Öfen, die durch die kürzlich angelegte Zentralheizung überflüssig geworden sind, sowie durch die veränderte Einteilung und Aufstellung der Gegenstände außerordentlich gewonnen, so daß die Sammlungen erst jetzt eigentlich nach Gebühr gewürdigt werden können.

Der Neuordnung ist eine Sichtung des Materials vorhergegangen; einen großen Teil der früher ausgestellt gewesenen Gegenstände hat man dem Depot überwiesen. Man ist dabei nach folgenden Gesichtspunkten vorgegangen. Entfernt hat man alle photomechanischen Reproduktionen, sowie Zeichnungen und Stiche, die jetzt mit den nicht ausgestellt gewesenen in Mappen vereinigt sind, ferner, da ja das Museum in erster Linie der Kunst des Haags gewidmet, die Gemälde, die weder von Haager Meistern sind, noch zu der Stadt Haag irgendwelche Beziehungen haben. Auch die weniger bedeutenden Gemälde solcher Haager Meister, die durch mehr als ein Werk vertreten sind, ebenso wie verschiedene Gegenstände von geringem Kunstwerte sind ins Depot gewandert. Obwohl der Raum in dem alten Schützengebäude auch für die auf diese Weise verringerte Sammlung immer noch sehr beschränkt ist und die Gegenstände in dem nach dem Hofe gelegenen Parterrezimmer, sowie im Vestibül und im Treppenhaus wegen der dort herrschenden schlechten Beleuchtung noch recht unzulänglich untergebracht sind, bedeutet die Neuordnung doch einen enormen Fortschritt, und verschiedene Räume, so besonders der große Parterresaal mit der keramischen Sammlung, entsprechen allen Anforderungen, die man an eine zweckmäßige und geschmackvolle Aufstellung solcher Gegenstände stellen kann.

Die wichtigsten Abteilungen des Museums bilden die Gemäldegalerie alter und neuer, vorzugsweise Haager Meister und die keramische Sammlung. Auf beiden Gebieten sind sehr bemerkenswerte Neuerwerbungen zu verzeichnen. Von alten Gemälden verdienen Beachtung zwei kleine, hübsche Stilleben (Nr. 495 und 496), fein ausgeführte Arbeiten eines unbekannten holländischen Künstlers um 1660, und eine Landschaft, die der Katalog mit einem gewissen Vorbehalt Reinier van der Laeck zuweist, einem Haager Künstler, der bei van Goyen gelernt hatte, dessen Einfluß dieses Werk auch nicht verleugnen kann. Ähnlich wie bei van Goyen liegt der in dunklen braunen Tönen gehaltene Vordergrund im Schatten, während der grau-grüne Hintergrund schwach von der Sonne beleuchtet wird; im Hintergrund erhebt sich hinter einer Hecke ein langgestrecktes, niedriges Gebäude, das Schloß Nieuwburg in Ryswyck beim Haag. Ebenfalls wie bei van Goyen nimmt der Himmel, an dem grau-blaue Wolken ziehen, einen großen Platz in dem Gemälde ein. Das Werk ist v. Laeck bezeichnet und 1644 datiert; Arbeiten dieses Meisters sind selten. Das Museum besitzt noch eine Beweinung des Adonis, die R. v. d. Laeck bezeichnet ist. Da jedoch beide Bilder in Vorwurf und Ausführung sehr voneinander abweichen, so trifft vielleicht Frl. J. Peelen mit ihrer Vermutung das Richtige, daß das neuerworbene Werk nicht eine Arbeit von Reinier, sondern von seiner Schwester ist, die auch gemalt hat, von der aber keine sicheren Werke bestehen. Die Beweinung des Adonis erinnert an die Sachen von Poelenburgh, ist jedoch in der Malerei kräftiger und energischer, nicht so porzellanartig glatt, die Figuren sind derber, nicht so süßlich-idealistisch, die Auffassung ist naturalistischer, ursprünglicher; dadurch sowie durch die nicht gewöhnliche Farbengebung, das bleiche Weiß der nackten Körper, das Braun des Mantels, auf dem der tote Adonis liegt, den dunklen Wolkenhimmel und das grelle Rot des etwas ungeschlachten Amors hat das kleine Werkchen seinen eigenen Charakter. — In der modernen Galerie bilden die Porträts von Haager Persönlichkeiten eine besondere Abteilung; als neu fielen mir auf ein Bildnis des ehemaligen holländischen Ministerpräsidenten Abraham Kuyper, ein Aquarell von Haverman. Von demselben Künstler hing in dem Oberlichtsaal, in dem die modernen Gemälde untergebracht sind, eine andere wertvolle Neuerwerbung, eine Amme mit einem kleinen Kind, ebenfalls in Wasserfarben ausgeführt, ein feines, gefühlvolles Werk. Ferner wurde die Sammlung um zwei ziemlich frühe Arbeiten von Matthys Maris bereichert,

ein Bildnis des Malers Artsz und eine nur zum Teil ausgeführte Darstellung einer Marktszene, die noch ganz in der anekdotenhaften Manier der Genremalerei der belgischen Schule um die Mitte des vorigen Jahrhunderts befangen ist; es ist dem Maler hier nicht darum zu tun, den malerischen Effekt eines Gemüsemarktes vor altertümlichen Häusern wiederzugeben, sondern die Schilderung eines ganz bestimmten Vorganges auf dem Markte, die Störung desselben durch zwei Betrunkene, von denen einer einen Korb mit Gemüse umgeworfen hat, ist dem Künstler die Hauptsache. Für Matthys Maris, der sich später immer mehr von der bunten Wirklichkeit abwandte, bis er sich zuletzt ganz in seiner nebelhaften Traumwelt verlor und diese auf der Leinwand festzuhalten suchte, ist dieses in warmen dunkeln Tönen ausgeführte Genrebild ein merkwürdiges Dokument. Von andern neuen Gemälden seien erwähnt ein Atelierinneres von Suze Bisschop-Robertson, ein aus schweren dunklen Farben aufgebautes, sehr männliches Werk, ferner ein ebenfalls in einer dunklen Farbenskala komponiertes Interieur mit Kindern, die Bilder betrachten, von de Zwart, und eine Winterlandschaft von Louis W. Soest, in der der rötliche Schimmer in der Luft und seine Reflexe auf dem Schnee an einem sonnigen Wintertage gut getroffen sind.

Zu einer sehr bedeutsamen Abteilung in dem Museum hat sich durch Schenkungen und Ankäufe die keramische Sammlung entwickelt. Vier große Glasschränke füllen jetzt in dem Hauptsaal des Unterstocks die Delfter Fayencen des Legats v. d. Burgh, worunter sich manches wertvolle und schöne Stück befindet, so ein Satz von sieben Vasen mit blauem, rotem und goldenem Dekor aus der Fabrik von Adriaen Pynacker, auch je ein Beispiel für die seltenen Arbeiten mit weißem Grund ohne jeden Dekor und die mit schwarzem Grund mit Dekor in Blau, Grün, Rot und Gelb. Durch Schenkung ist das Museum auch in den Besitz einer kleinen Sammlung älteren chinesischen Porzellans, einiger guter Beispiele Frankenthaler und Meißener Porzellans, sowie eines sehr bemerkenswerten Oud-Loosdrechter Services gekommen. Die wichtigste Bereicherung der keramischen Sammlung betrifft das alte Haager Porzellan, das man jetzt nirgends so gut studieren kann, wie hier an dem Orte seiner Erzeugung. Verschiedenes ist geschenkt worden, verschiedenes wurde auf der Auktion Steengracht in Paris erworben, zum Teil mit finanzieller Unterstützung eines ungenannt bleiben wollenden Haager Mäzens. Besonderer Erwähnung wert ist ein mit Blumengirlanden im Louis XVI.-Stil verziertes Teeservice aus den ersten Jahren der Haager Fabrik (1771—1774), das mit Hinsicht auf Dekor und Masse mit den besten nichtholländischen Arbeiten auf diesem Gebiet wetteifern kann; dann eine Butterdose mit Deckel mit Louis XV.-Griff, die durch den chinesischen Blumendekor in lebhaften grünen und roten Farben, bei Haager Porzellan eine große Seltenheit, merkwürdig ist. Aus der Sammlung Steengracht stammen zwei Tassen und Unterschalen mit Medaillons mit galanten Szenen, um die sich Blumengirlanden winden; eine runde Schüssel mit einem großen Medaillon mit einer Ruinenlandschaft, das ebenfalls von Blumenguirlanden umgeben ist; drei Deckeltassen, von denen zwei mit Tataren zu Pferde und eine mit einen tanzenden Paar verziert ist; ferner eine Tasse mit der feinen Silhouette eines weiblichen Kopfes und dazugehöriger weißer Unterschale, die an der unteren Seite von einem grünen Blattrand eingefaßt ist. Sehr seltene Stücke derselben Herkunft sind zwei Saucièren, die nach dem Vorbild Meißener Schöpfungen einen Dekor von chinesischen Blumen und Vögeln zeigen; vielleicht sind sie als Ersatzstücke für ein Meißener Service in der Haager Fabrik hergestellt worden. Eine der schönsten Erwerbungen aus der Sammlung Steengracht ist eine große Schüssel, die nur an der Außenseite mit einem besonders fein ausgeführten und angeordneten Blumenstraußmuster versehen ist. Auffallend ist hier der Glanz der Farben, die ganz mit der Glasur verschmolzen sind, so daß wir es hier vielleicht mit Weichporzellan zu tun haben. Ein kleines Teeservice mit Vogeldekor bildet eine glückliche Ergänzung zu den vorhandenen Eßservicen, die denselben Dekor zeigen. Sehr verdienstlich ist, daß das Haager städtische Museum bei seinen Ankäufen auch moderne einheimische Keramik berücksichtigt; so gehört zu den Neuerwerbungen der letzten Jahre auch eine kleine Sammlung Fayencen aus der Haager Fabrik »Rozenburg«, die nach den Entwürfen von Colenbrander, einem der ersten holländischen Künstler auf diesem Gebiet, angefertigt sind. Die Arbeiten aus dieser Periode der Fabrik sind verhältnismäßig selten und kommen nicht mehr im Handel vor. Einige andere Stücke dieser Colenbrander-Keramik wurden dem Museum geschenkt.

Daß der Aufschwung, den das Museum unter der neuen tatkräftigen Direktion genonnen hat, auch von der Stadt anerkannt wird, die diese Anstalt bisher immer sehr stiefmütterlich behandelt hat, beweist die erfreuliche Tatsache, daß die Mittel, die die Stadt für Ankäufe bewilligt, für das laufende Etatsjahr verdoppelt, das heißt, von 2500 auf 5000 fl. erhöht worden sind.

M. D. Henkel.

ZU CRANACHS DARSTELLUNGEN DES HERKULES UNTER DEN LYKISCHEN MÄDCHEN

Von Karl Simon

Zu den Themen aus der Antike, die Cranach öfter behandelt hat, gehört auch der Herkules und Omphale, und es würde vielleicht auch nicht uninteressant sein, festzustellen, wo diese Darstellung zum erstenmal auftaucht. Unter den typischen, schon dem Mittelalter geläufigen Beispielen für die Macht des Weibes findet sie sich nicht.

Drei Bilder mit diesem Vorwurf, die mit dem älteren Cranach in Beziehung stehen, haben bis jetzt einige Beachtung gefunden. Eins im Besitz der Berliner Galerie (z. Zt. in der Gemälde- und Kupferstichsammlung der Universität Göttingen), signiert mit dem Schlangenzeichen und 1532 datiert; ein zweites in der Braunschweiger Galerie, datiert 1537, das dritte endlich an entlegenerer Stelle, im Kopenhagener Museum, bezeichnet und datiert 1535. Dazu tritt nun noch ein weiteres, bisher nicht beachtetes viertes Bild mit der gleichen Darstellung im Besitz des Towarzystwo przyjaciol nauk (Verein der Freunde der Wissen-

schaften) in Posen, das in mehrfacher Hinsicht Interesse bietet. In der Mitte sitzt der mehr belustigt als überrascht blickende Herkules mit langem, am Ende geteilten Vollbart: um ihn sind drei Mädchen beschäftigt. Das eine, sitzend, hält ihm den Wocken hin, von dem er den Faden abzieht. Ein zweites Mädchen, das dem Helden das Knie auf den Schenkel setzt, bemüht sich mit einer Genossin, ihm ein weißes Tuch über den Kopf zu ziehen. Links und rechts steht je eine Statistin. Vier der Mädchen zeigen den üblichen Typus Cranachs; darüber hinaus geht die stehende Figur rechts mit langem blonden Haar und den schalkhaft blickenden Augen in dem feinen Gesicht. Sicherlich liegt hier ein Porträt zugrunde, dem der sächsischen Prinzessin in der Petersburger Eremitage verwandt.

Links stehen die Disticha:

> Herculeis manibus dant Lydae pensa puellae,
> Imperium dominae fert deus ille suae;
> Sic capit ingentes animos damnosa voluptas
> Fortiaque enervat pectora mollis amor.[1])

Die Malerei ist an sich ausgezeichnet, doch nicht sehr gut erhalten: die Lasuren zum größten Teil weg. Die Ausführung im einzelnen ist sorgfältig und von großer Frische, auch in den Details der mit Ärmelpuffen und Schlitzen, Korallenkettchen usw. reich ausgestatteten Kleidung, bei der roter und grüner Samt, Weiß und Schwarz (Herkules) die Hauptrolle spielen. Das Bild, das einen graubraunen Grund aufweist, ist unsigniert und undatiert, eigenhändige Mitwirkung des älteren Cranach (besonders in dem Kopf des Herkules) erscheint mir sicher.

Die Darstellung ist eine durchaus neue Variante des beliebten Themas, wie ein kurzer Blick auf die übrigen Fassungen lehrt. Das Berliner Bild zeigt nur zwei Mädchen, die um den an Oberkörper und Armen zum Teil nackten und mit einem Löwenfell geschmückten Helden beschäftigt sind. An der Wand hängt eine tote Ente und anderes Geflügel.

Auf dem Kopenhagener Exemplar ist Herkules (in schwarzem, geschlitztem Wams über gefälteltem weißen Hemd) von drei Mädchen umgeben. Das eine links, in rotem Samtkleid, setzt ihm die Mütze auf, das zweite (gelbrotes Kleid mit schwarzem Besatz, schwarze Haube), den Beschauer anblickend, hält ihm den Wocken hin, von dem er mit der Linken den Faden zieht, während die Rechte die Spindel hält. Das dritte endlich (in schwarzem Kleid mit weißem Besatz auf der Brust, pelzbesetztem Kragen und weißer Haube) hält in der Linken eine zweite Spindel. Links an der grauen Wand hängen zwei tote Rebhühner. Die Inschrift weicht in den zwei letzten Zeilen von der Posener ab:

> Sic eciam ingentes animos insana voluptas
> Et domito mollis pectore frangit amor.

Das Braunschweiger Bild endlich von 1537 zeigt vier Mädchen, die sämtlich mit dem ähnlich wie in dem Posener Bilde gekleideten Herkules beschäftigt sind. Eine ist dem erwähnten Mädchen in Posen verwandt; wie jene ist sie die einzige von den Genossinnen, die eine Kopfbedeckung trägt. Zwei Rebhühner hängen an der Wand[2]); die Inschrift gleicht völlig der Kopenhagener. Hat man bei dem Herkules des Posener Bildes durchaus den Eindruck, daß er wohl die Fähigkeit besitzt, sich mit kräftigem Humor für kurze Zeit diesen Mummenschanz gefallen zu lassen, so zeigt das Braunschweiger Bild einen ziemlichen Trottel. —

Die reichste unter den Gestaltungen des Themas, bei denen eigenhändige Mitwirkung des älteren Cranach anzunehmen ist, weist also die Posener Fassung auf. Nur auf einem, das aber nach dem Urteil Flechsigs (Cranachstudien I. S. 283) von einem Schüler des jüngeren Cranach herrührt (im Besitz der Erben von Theodor Gaedertz in Lübeck), erscheinen gleichfalls fünf Mädchen, von denen vier tätigen Anteil an der Handlung nehmen. Herkules ist ähnlich gekleidet wie auf dem Posener Bilde; im Schoße ruhen ihm Löwenhaut und Keule. Stilleben, Disticha und Signatur fehlen. Endlich sei noch auf ein kleines, unbedeutendes Bildchen der Gothaer Herzoglichen Galerie hingewiesen, das signiert, aber undatiert ist. (Maße: 0,14×0,18 m). Flüchtig hingestrichen, zeigt es in der Mitte Herkules in Frauenkleidung, um ihn beschäftigt vier Mädchen. Eine in rotem reichen Kleide mit dem Rocken; zwei andere legen Herkules ein Tuch um den Kopf. Eine dritte mit rotem Barett taucht links in der Ecke auf. Die Inschrift gleicht der Posener. Von einfachen »Wiederholungen« kann man also bei der Behandlung des Vorwurfes durch Cranach kaum sprechen; durch Veränderung im Kostüm, in der Zahl der Personen, in der Art der Handlung werden immer wieder Abweichungen geschaffen.

1) Schuchardt: L. Cranach II, S. 34 (der nur die Bilder in Berlin und Braunschweig nennt) gibt als durchgehende Inschrift nur die Zeilen 1, 3, 4 an.

2) Bei der Cranachschen, auch literarisch bezeugten Vorliebe für derlei Jagdstilleben mag, ohne daß weitere Schlüsse gezogen werden sollen, an das bekannte Stillleben des ja gleichfalls für den Kurfürsten von Sachsen tätigen Jacopo de' Barbari in der Augsburger Galerie erinnert werden.

NEKROLOGE

Regierungsrat **Josef Folnesics,** Vicedirektor des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, verschied an einem Schlaganfall, den er in Reichenhall erlitt. Als Ursache des traurigen Ereignisses wird in der von seinem Sohne, dem Landeskonservator von Salzburg Dr. Hans Folnesics, gezeichneten Todesanzeige, die Freude über den Sieg der Deutschen in den Vogesen angeführt. Regierungsrat Folnesics, der als Reserveleutnant den bosnischen Okkupationsfeldzug 1878/79 mitgemacht hatte und während desselben mit dem Signum laudis ausgezeichnet worden war, gehörte seit 1885 als Kustos dem österreichischen Museum an. 1897 wurde er Vorstand der Sammlungen von Keramik und Glas. Die sehr gelungene Aufstellung dieser Sammlung im neuen Museumstrakt ist sein Werk. Als seine wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen haben zu gelten: Innenräume und Hausrat des Empire und der Biedermeierzeit, Wien 1903, und die mit Braun herausgegebene Geschichte der Wiener Porzellanfabrikation. Außerdem verfaßte er für die von Lehnert herausgegebene illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes den Abschnitt über die Louis-seize- und die Empirezeit. *L. v. B.*

Dr. Werner Hirschfeld, wissenschaftlicher Assistent am Kgl. Landesgewerbemuseum zu Stuttgart, der als Leutnant der Landwehr im Kampfe im Westen gefallen ist, war 1882 zu Königsberg i. Pr. als Sohn des Professors der Archäologie an der dortigen Universität Dr. Gustav Hirschfeld geboren, studierte zuerst Rechtswissenschaften, wandte sich aber später in Berlin und Halle der Kunstgeschichte zu. Dann war er an verschiedenen Museen tätig, und kam im Herbst 1912 als Assistent an das Stuttgarter Landesgewerbemuseum.

In den Kämpfen in Galizien fiel als Landsturmleutnant **Dr. Paul Hauser.** Sofort nach der allgemeinen Mobilisierung war er freiwillig zu den Fahnen geeilt in der Überzeugung, daß jedes persönliche Interesse jetzt zurücktreten müsse vor dem Gedanken an den angegriffenen Staat und

daß es auch seine Aufgabe wäre, selbst unter den draußen Kämpfenden zu sein. Dr. Hauser wirkte in den letzten Jahren als Landeskonservator für Steiermark in Graz. Er war außerdem Sekretär des Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz in Niederösterreich. Er hat verschiedene anregende Aufsätze über Fragen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes publiziert. Unter allen, die ihn kannten, herrscht aufrichtige Trauer über seinen frühen Tod.

L. v. B.

PERSONALIEN

Prof. Dr. **Wilhelm Waetzoldt,** der als Offiziersstellvertreter auf dem westlichen Kriegsschauplatz mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet wurde, liegt zurzeit verwundet in einem deutschen Lazarett.

Dr. **Max Sauerlandt** erhielt auf dem östlichen Kriegsschauplatz das Eiserne Kreuz.

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb um das neue Baseler Museum** ist seinerzeit ein erster Preis nicht erteilt worden. Zwei zweite Preise fielen dem Architekten Emil Faesch und den Architekten Hans Bernoulli und Robert Grüninger in Basel zu. Die beiden Preisträger sind jetzt von dem Baseler Regierungsrat zur Einreichung neuer Entwürfe aufgefordet worden. Die Kunstkommission hatte vorher Unterlagen für den engeren Wettbewerb aufgestellt.

Der Krieg hat nun auch die Angelegenheit des **Kolonial-Kriegerdenkmals,** das in Berlin an die im fernen Deutsch-Südwestafrika gegen die Aufständischen gefallenen Tapferen erinnern soll, zum Stillstand gebracht. Der engere **Wettbewerb,** der im Sommer ausgeschrieben war, ist vertagt worden. Eingeladen hatte man nach der viel kritisierten Entscheidung des Preisgerichtes die Professoren August Gaul in Berlin, Fritz Behn und Hermann Hahn in München.

Bei dem **Wettbewerb für die Neugestaltung des Hauptpostgebäudes in Essen** ist ein erster Preis nicht verteilt worden, sondern statt dessen zwei zweite Preise. An erster Stelle steht der Entwurf Motto U 9 der Kölnischen Boden-Aktiengesellschaft Essen und des Königl. Baurats Karl Moritz (Köln).

Die Stadt **Stockholm** erläßt zur Erlangung von Entwürfen für eine neue große Friedhofsanlage einen allgemeinen **Wettbewerb,** der außer für die Angehörigen der drei skandinavischen Länder auch für Reichsdeutsche offen ist. Dem Preisgericht gehören die namhaftesten Künstler Schwedens an, die sich mit dem Problem der Friedhofsreform eingehend beschäftigt haben, außerdem der städtische Friedhofsdirektor in Stettin. Eine Vertagung bis nach Beendigung des Krieges war in Aussicht genommen mit Rücksicht auf die Deutschen, auf deren Beteiligung man besonderen Wert legt, hat sich aber der großen Dringlichkeit wegen nicht ermöglichen lassen. Doch ist der Einlieferungstermin auf den 1. April 1915 hinausgeschoben worden.

DENKMÄLER

Ein Denkmal für den verstorbenen Hamburger Bürgermeister Dr. **Joh. H. Burchard,** ein an der Außenseite der St. Michaeliskirche angebrachtes Bronze-Relief, das den Bürgermeister in Amtstracht darstellt, ist jetzt enthüllt worden. Das Werk ist eine Arbeit von Prof. Hildebrand in München.

KRIEG UND KUNST

Wiener Kunstleben im Kriege. Mitte August wurden beide kunsthistorischen Hofmuseen geschlossen und vorläufig noch nicht wieder eröffnet, wozu die große Zahl der zum Militärdienst einberufenen Diener und Aufsichtsorgane Anlaß gab. Durch Reduzierung der Beamtenschaft wurde namentlich die Gemäldegalerie getroffen, da sowohl Dr. Alfred Stix wie Dr. Ernst Buschbeck als Reserveoffiziere im Kriege gegen Rußland stehen. Letzterer wurde bereits wegen tapferen Verhaltens vor dem Feind durch Ernennung zum Oberleutnant ausgezeichnet. Von den Herren der Hofbibliothek steht ebenfalls eine größere Anzahl im Felde oder in mititärischer Verwendung. Es konnte daher auch hier nicht — ebensowenig wie in der erzherzoglichen Kunstsammlung Albertina — der normale Betrieb aufrecht erhalten werden. Nur ausnahmsweise wird die Benutzung dieser Sammlungen zu besonderen wissenschaftlichen Zwecken gestattet. Ebenso hält das Museum der Stadt Wien seine Pforten geschlossen. Dagegen sind die Staatssammlungen von dem Prinzipe ausgegangen, gerade während des Krieges dem Publikum ihre Bestände nach Möglichkeit zugänglich zu machen und ihm die Gelegenheit zu künstlerischer und wissenschaftlicher Anregung nicht gänzlich zu nehmen. Die von Invaliden beaufsichtigte Staatsgalerie konnte in ganzem Umfange zu den gewohnten Stunden geöffnet bleiben, während das Österreichische Museum für Kunst und Industrie wenigstens den Einlaß in einen Teil seiner Räume gewährt und die Benutzung der Bibliothek bei reduzierter Stundenzahl ermöglicht. Es ist sehr dankenswert, daß zu einer Zeit, wo Teile des Museums wegen der Bewachungsschwierigkeiten gänzlich geschlossen bleiben mußten, die Direktion den Besuchern eine kleine Entschädigung bot und die früher nur teilweise sichtbare Sammlung der Bucheinbände nun in ihrer Gesamtheit ausstellte. Der Besuch der Staatssammlungen ist ein guter. Im übrigen hat der Krieg in Wien das in letzten Jahren ohnedies immer stärker zurückgehende Kunstleben völlig brachgelegt. Das Gebäude der Sezession und der größte Teil des Künstlerhauses wurden als Hilfsspitäler des roten Kreuzes eingerichtet. Über eine kleine Ausstellung bei Heller ist noch zu berichten, eine andere bei Arnot soll demnächst kurz gewürdigt werden. Die Agenden der Zentralkommission für Denkmalpflege mußten ebenfalls wegen der vielen Einberufungen auf das nötigste beschränkt werden.

L. v. B.

AUSSTELLUNGEN

Der **Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hat in der Düsseldorfer Kunsthalle seine **Winterausstellung** eröffnet. Eine große Anzahl von Gemälden, Skulpturen und Schwarzweißblättern sind zur Verlosung unter die Mitglieder angekauft worden, ein in dieser für die Künstler so harten Zeit rühmenswertes Beginnen. Die Ausstellung weist nicht eben Höhepunkte auf, gibt jedoch einen guten Überblick über das künstlerische Schaffen in der rheinischen Kunststadt. Hervorgehoben seien die große Landschaft Max Clarenbachs »Frühling am Niederrhein«, ferner die Gemälde von Georg Dreydorff, Ludwig Ten Hompel, Graf Merveldt, Walter Ophey und Wilhelm Schmurr.

C.

Große Berliner Kunstausstellung 1915. Trotz des Krieges wird die Berliner Künstlerschaft die Große Berliner Kunstausstellung im Sommer 1915 veranstalten. Zu diesem Ergebnis ist man vorläufig gekommen, und die Kommission, die bereits im Sommer gewählt wurde und die wiederum ebenso wie in diesem Jahre Prof. Carl Langhamer leitet, hat die Vorbereitungen für die Veranstaltung bereits begonnen. Die Erfahrungen, die man in der diesjährigen Ausstellung am Lehrter Bahnhof während der Kriegsmonate gemacht hat,

berechtigen zu der Hoffnung, daß es auch im nächsten Sommer wohl gelingen wird, das Interesse einer großen künstlerischen Ausstellung zu sichern.

Straßburg i. Els. Im **Elsässischen Kunsthaus** veranstaltet während des Monats Dezember der **Elsaß-Lothringische Kunstgewerbeverein** eine kleine kunstgewerbliche Ausstellung. Der Keramiker **August Herborth,** der Vertreter dieses Faches an der Straßburger Kunstgewerbeschule, zeigt zahlreiche neuere Arbeiten, darunter mehrere ganz gute figürliche, ferner Porzellane, die unter seiner Leitung von Schülerinnen hergestellt wurden. Bemerkenswert sind die **elsässischen Spitzen,** die vielleicht dazu berufen sind, in Deutschland den Brüsseler Spitzen mit der Zeit den Rang abzulaufen. Die noch junge elsässische Spitzenindustrie hat rasch Fortschritte gemacht, sowohl was die Gefälligkeit der Muster und die technische Vollendung der Ausführung betrifft, als auch inbezug auf die zunehmende Nachfrage, deren sie sich zu erfreuen hat. *K.*

SAMMLUNGEN

⊙ **Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.** Die Neueinrichtung eines Saales in der Gemäldegalerie, über die wir kürzlich ausführlich berichteten, hat einige weitere Veränderungen innerhalb des Museums zur Folge gehabt, da die plastische Abteilung durch Entnahme der Gemälde entlastet wurde, und so Platz geschaffen ist zur Aufstellung einiger für das künftige deutsche Museum bestimmter Neuerwerbungen. Die Umordnung betrifft in der Hauptsache den sog. romanischen Saal, in dem von Gemälden jetzt nur mehr die drei westfälischen Altarbilder verblieben. Der gewonnene Raum kam einigen bisher zwischen den Fenstern fast unsichtbar aufgestellten Stücken zugute, und vor allem konnten bei dieser Gelegenheit die drei hochbedeutenden Werke romanischer Holzschnitzkunst, die in Naumburg erworben wurden, zur Ausstellung gebracht werden. Es ist ein Crucifixus und die wohl zu ihm gehörige trauernde Maria, der Rest einer großartigen Kreuzigungsgruppe, wie sie ähnlich im Naumburger Dom und in Wechselburg erhalten sind. Das dritte Stück, eine kniende Gestalt, sehr wahrscheinlich der Christus einer Ölberggruppe, ist stilistisch am schwersten zu behandeln, kann aber ebenfalls nicht wohl anders als ins 13. Jahrhundert versetzt werden. Trotz der argen Beschädigung des Gesichtes ist der Eindruck einer tiefen Innerlichkeit geblieben, und die Figur besitzt eine ernste Größe, die keine spätere Zeit mehr erreichte. — Auch in dem Durchgangsraume zur Basilika, in dem die Neuerwerbungen für das deutsche Museum ihren Platz finden, wurden bei dieser Gelegenheit einige Veränderungen vorgenommen. Die rechte Langwand gewann sehr durch die Einfügung eines breiten Mittelstücks, das sie für den Eindruck deutlich in zwei Hälften auseinanderlegt. Es ist der frühkölnische Flügelaltar, der aus der Sammlung Brenken in den Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums gelangte. Man erinnert sich, daß Friedländer gelegentlich des Streites um die Echtheit der Madonna mit der Wickenblüte in einem Aufsatz der Zeitschr. f. bild. Kunst bereits auf dieses Stück hinwies und auf die ganz analoge Sprungbildung aufmerksam machte. Das Werk geht stilistisch mit der unter Meister Wilhelms Namen zusammengefaßten Bildergruppe aufs engste zusammen. Von Neuerwerbungen deutscher Plastik ist hier noch das in den Kreis des Adam Krafft gehörige Steinfigürchen einer Wappenhalterin zu nennen, das Demmler im letzten Hefte der Amtlichen Berichte eingehend behandelte, und eine Pietá aus der salzburgischen Gegend, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.

Von der Dresdner Galerie. Bevor Galeriedirektor Dr. Posse ins Feld rückte, hat er noch eine wichtige neue Anordnung in der Galerie vorbereitet: die neue Aufstellung von vier der sechs altniederländischen Teppiche, die vorher mit den Raffaelschen Teppichen gemeinsam in dem runden Oberlichtsaale der Galerie hingen. Sie hingen dort seit dem Jahre 1853, nachdem Geh. Hofrat Dr. Schulz es durchgesetzt hatte, daß sie endlich aus den Vorräten des Königl. Schlosses herausgenommen und der Galerie einverleibt wurden. Sie waren hier erstaunlich unglücklich aufgestellt, nämlich in fast senkrechtem Licht, das gewirkten Bildern jede Wirknng nimmt. Kein Mensch ahnte, welche Schätze die Galerie in diesen Teppichen besaß, denn von der wundervollen Farbenpracht, von der wunderbaren Erhaltung der Teppiche war in dieser Aufstellung rein nichts zu sehen. Wie wenig Aufmerksamkeit man den Teppichen schenkte, geht auch daraus hervor, daß erst im vorigen Jahr zum ersten Male ein Dresdner Kunstgelehrter auf den Zusammenhang zwischen einigen dieser Teppiche und bekannten Dürerschen Stichen aufmerksam gemacht hat: Ernst Kumsch in den Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, Jahrgang IV, 1913. Die Teppiche zerfallen in zwei Gruppen: zwei, nämlich das Abendmahl und die Himmelfahrt tragen die Ursprungsmarke von Brüssel, die erst 1528 eingeführt worden ist; Kumsch setzt sie daher ungefähr in das Jahr 1532 und schreibt sie dem Bernard van Orley zu. Die vier andern, nämlich Christus am Kreuz, Anbetung der Hirten, Kreuztragung und Himmelfahrt, tragen das Brüsseler Ursprungszeichen nicht und sind weit besser, ohne alle Verzerrungen oder Falten in der Zeichnung gewebt, sie sind so prachtvoll im Glanze der Farben und des Goldes, daß man voller Bewunderung davor steht und nicht begreift, wie solche Schönheit durch die ungeschickte Aufhängung von 1853 so vollständig tot gemacht werden konnte. Sie sind durch Posses neue Aufstellung geradezu neu gewonnen worden und bilden von nun an Glanzstücke der Dresdner Galerie. Angebracht sind sie in der Mitte der langen Niederländer-Galerie, wo sie durch Seitenlicht von Norden in ihrer ganzen Schönheit zur Geltung kommen. Einige Kabinette sind hier in einen einzigen Raum verwandelt worden, durch einen gewebten olivgrünen Wandstoff und dunkelbraunes Holzwerk ist ein ruhiger Hintergrund geschaffen; auf vier Scherwänden hängen einige wenige Gemälde von Ruisdael, Hobbema und Metsu, sowie Vermeers Briefleserin zwischen den zwei kleinen Bildnissen von Frans Hals, so daß eine Art Tribuna von Meisterwerken der holländischen Kunst entstanden ist. Ganz besonders schön kommt das Vermeersche Bild, eine wahre Perle der Galerie, jetzt zur Geltung. Der ganze Raum aber wirkt überaus vornehm harmonisch und zeigt wiederum von dem ausgezeichneten Geschmack Posses, der sich bis auf jede Kleinigkeit, wie die Wahl der Stühle, erstreckt. Man braucht nur den benachbarten Raum mit der mehlgrauen Bemalung des Holzes anzusehen, um das Gegenbeispiel mangelnden Farbengeschmacks von 1853 zu sehen. Die geschmackvolle Neuaufstellung der vier niederländischen Teppiche dürfte einstweilen die Veränderungen in der Galerie abschließen, da die hierfür bewilligten Mittel zunächst erschöpft sind. Der stellvertretende Direktor Geh. Regierungsrat Dr. Lehrs übergab dieser Tage den neuen Raum der Öffentlichkeit.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 13. 25. Dezember 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ERNST HEIDRICH

EIN GEDENKWORT

VON HANS TIETZE

Am 4. November hat Ernst Heidrich bei Dixmuiden den Tod fürs Vaterland erlitten. Obwohl der Zufall wollte, daß wir niemals zusammengetroffen sind, ist mir doch, als wäre mir ein lieber, eng vertrauter Freund gestorben. Ich meine, daß es vielen ähnlich zumute sein muß. Denn mein Gefühl baut sich nicht auf persönlichen Umständen auf, auf seinen Briefen etwa, in denen er mit unvergleichlich warmer Herzlichkeit auf die Interessen des anderen einzugehen verstand und besonders gern das Gemeinsame von Arbeitszielen dort hervorhob, wo der Ausgangspunkt ursprünglich ein ganz verschiedener gewesen war, sondern dieses über bloße wissenschaftliche Verehrung weit hinausgehende Mitempfinden bei der erschütternden Todesnachricht erwächst aus den einzigartigen Eigenschaften Heidrichs als Schriftsteller und Forscher. Was er mir durch diese ist, war er den vielen, an die sich seine Bände in der Diederichsschen Sammlung »Die Kunst in Bildern« wandten; denn er besaß in höherem Grade als gegenwärtig ein anderer unseres Fachs die Gabe, zu einer großen Gemeinde zu sprechen, Dinge zu sagen, die über einen engen Kreis beruflich Interessierter hinaus der Allgemeinheit zu wissen nottut. Er war so einfach, daß es keiner Fachkenntnisse bedarf, ihm zu folgen; er war so geistvoll, daß alles, was er darstellte, völlig neu und ursprünglich gesehen erscheint; er war so zwingend ehrlich, daß man den Menschen hinter jeder Zeile fühlt und stark empfindet, wie durchaus überzeugt jedes Wort ist; und er war endlich ein so glänzender Schriftsteller, daß seiner gedrängten und vornehmen Sprache stets Wendungen von packender Anschaulichkeit zur Verfügung standen. Diese außerordentlichen Tugenden haben Heidrich zum vorzüglichsten Erzieher der Nation auf dem Gebiet der Kunstgeschichte bestimmt. Populär sein hieß ihm nicht halbe Arbeit, sondern doppelte Pflicht; was für einen weiten Kreis bestimmt war, mußte sorgsamer erwogen, peinlicher ausgefeilt, klarer durchleuchtet, lebendiger dargestellt sein. Daß Heidrich zwischen Zunftgenossen und großem Publikum keinen Unterschied machte, in einem Ton zu Gelehrten und Ungelehrten sprach, macht seine Bücher zu wertvollem Gemeinbesitz des deutschen Volkes; der Spezialist wird reich durch sie gefördert, der Laie findet in ihnen den zuverlässigen Freund, der ihm — höchst ungleich den verzückten Schwarmgeistern, die die Führung auf diesem Gebiet an sich gerissen haben — den Weg zum geschichtlichen Begreifen großer künstlerischer Geschehnisse der Vergangenheit bahnt.

Die Fähigkeit, sein reiches Wissen zu einem Stück Menschlichkeit umzuschmelzen, erschöpft nicht, was Heidrichs Tätigkeit über die engen fachwissenschaftlichen Grenzen zu einem kulturellen Wirken erhebt. Die gleiche Ehrlichkeit und das gleiche Verantwortungsgefühl haben ihn innerhalb der sich stark zersplitternden Kunstgeschichte seine wissenschaftliche Richtung finden lassen; zu gewissenhaft, um ein Parteimann, zu großherzig, ein Zelot zu sein, hat er sich keiner der Tendenzen, die um die Herrschaft innerhalb unserer Disziplin kämpfen, blind hingegeben, sondern versucht, das Wertvolle von links und rechts zu nehmen und zu verwenden. Seinem gesunden Menschenverstand entging nicht, daß diese Gegensätze vielfach scheinbare sind und daß sich hinter dem wild wuchernden Gestrüpp von Schlagwörtern und Parteirufen ein weites Gelände erstreckt, das allen, die guten Willens sind, woher immer sie kommen, Platz zu ehrlicher gemeinsamer Arbeit bietet. Durch sein Beispiel war Heidrich zum Führer derer bestimmt, die eine solche Ralliierung aller tüchtigen Kräfte in der Kunstgeschichte für möglich und notwendig halten; seine eigene Arbeit, die von Wölfflins künstlerischer Erfassung des geschichtlich gegebenen Stoffes herkommt, die sich in ehrlichem Ringen mit der unerbittlichen Teleologie und dem strengen Objektivismus Riegls auseinanderzusetzen trachtet und einen der wertvollsten Versuche darstellt, das künstlerische Geschehen im Sinne Dehios aus seinen geschichtlichen Bedingungen begreiflich zu machen, ist ein in die Zukunft deutender Beweis dafür, daß sich die scheinbar auseinanderstrebenden Forschungsweisen synthetisch zusammenfassen lassen. In der klaren Persönlichkeit Heidrichs waren die Widersprüche mühelos aufgelöst; in seinem Werk läßt sich das stetige Ausreifen und Ausweiten dieser neuen und fruchtbaren Auffassung Schritt für Schritt verfolgen.

Die »Geschichte des Dürerschen Marienbildes« (Leipzig 1906) trägt noch die Zeichen der Jugendarbeit an sich. Nicht daß hinter den mit sorgfältig geschulter Feinfühligkeit durchgeführten Analysen der Dürerschen Mariendarstellungen das gänzlich verborgen bliebe, was für Heidrich später besonders charakteristisch ist, aber das Einzelproblem, an dem er hier das Herüberwachsen des mittelalterlichen Geistes in die moderne Gesinnung schildert, ist doch einerseits zu speziell, um einer eindringenden Darlegung des riesenhaften Ereignisses als Fundament dienen zu können, andrerseits zu eng mit reinen Fragen der formalen Gestaltung verknüpft, als daß diese nicht immer wieder das Übergewicht gewinnen oder zumindest beanspruchen sollten. So liegen die Erklärungen von Formproblemen und Ausdrucksbestrebungen, die im einzelnen schon überraschend

ausgeglichene Klarheit besitzen, dennoch mehr unverbunden, oder besser gesagt, nur gelegentlich verbunden, nebeneinander; Kette und Einschlag bilden noch nicht das knotenlose Gewebe wie später. Aber die Wahl gerade dieses Dissertationsthemas zeigt, wie sehr die Frage nach der Einheitlichkeit und Untrennbarkeit der beiden Seiten aller künstlerischen Erscheinungen für Heidrich von Anfang an klargestellt war. »Dürer und die Reformation« (Leipzig 1909) ist in der mit voller Sicherheit erfaßten Richtung ein wesentlicher Schritt nach vorwärts: sowohl darin, daß Heidrich nun aus der Menge der Dürerfragen eine zu monographischer Behandlung herausgreift, die zentrale Bedeutung für das Verständnis des Meisters besitzt, als auch in der Art, wie sie nach soviel Zank und Streit über das positive Glaubensbekenntnis Dürers neu und groß behandelt wird. Das Buch ist eine Frucht der neuen Auffassung Dürers, die mit Wölfflins Werk einsetzt; dieses hatte die romantischen Vorstellungen, von denen das traute Bild des altdeutschen Meisters umflossen war, mit starker und kühner Hand abgestreift, hatte an Stelle des Malers und Stechers, der in beschaulicher, heimatlicher Enge sein Handwerk betrieb, den Künstler gesetzt, dessen Formenwelt die Synthese der großen künstlerischen Strömungen seiner Zeit darstellt. Dieser reicheren Künstlerschaft wuchs nun auch eine bedeutendere Menschlichkeit zu; die Frage nach Dürers Stellung zu den Glaubenskämpfen ist nicht mehr ein Haschen nach einzelnen mißdeutigen Bekenntnisworten und ein wörtliches Auslegen von Bildstoffen, sondern sie führt dazu, zu zeigen, wie die gewaltige Geistesbewegung, die auch die Reformation nicht restlos zu fassen vermochte, im Werk Dürers eine dem Werk Luthers kongeniale Fassung gefunden hat. Keine Illustrationen zu der neuen Literatur, die von Wittenberg wie ein Sturmwind über die deutschen Lande fegte, sind die großen Bekenntnisbilder Dürers, sondern Gestaltungen des neuen Geistes in einem Künstler, der über das Formale hinaus der Repräsentant seines Volkes und seiner Zeit heißen darf. Die reformatorische Gesinnung, aus der Dürer schuf, nährt sich auch mit von den Reichtümern, die der Humanismus jener schicksalsschweren Jahrhundertwende darbot, ähnlich und doch ganz anders wie bei Melanchthon. Wie sehr er am Humanismus Anteil hat, ist uns ein anderer Frühgestorbener, Karl Giehlow, tiefer aufzuklären schuldig geblieben; dennoch ist unzweifelhaft, daß diese ungeheure Befruchtung des nordischen Geistes — ebenso wie ihr kirchliches Widerspiel und Geschwister — in Dürer den künstlerisch bedeutsamsten Ausdruck gefunden hat. Aber beide geistigen Hochspannungen, deren Kräfte in Dürers Schaffen wirksam sind, drücken sich eben in den künstlerischen Eigenschaften seiner Werke aus, sind in ihnen zu Form umgesetzt; so führt diese Auffassung nicht zu einer kulturgeschichtlichen Kunstgeschichte zurück, die neben den künstlerischen Problemen herläuft, denn sie verleugnet die Erklärung der Dürerschen Formentwicklung aus inneren Notwendigkeiten, aus der Verbindung deutscher und italienischer Elemente, aus dem Ringen gotischen und modernen Formwillens, aus dem Konflikt naturalistischer und konstruktiver Bemühungen keineswegs, sondern verleiht jener Erklärung Reichtum und größere Bedeutung.

Diese Prinzipienfrage, wie weit die künstlerische Entwicklung von inneren Kräften getrieben sei, ob also die neuen Formen dem eigenen Gesetz gehorchend aus den vorangegangenen herauswachsen oder ob diese Veränderungen von äußeren Kräften, von kulturellen Einwirkungen verschiedener Art abhängig seien, diese Frage wurde nun für Heidrich um so wichtiger, als er sich von der Behandlung monographischer Themen zur Darstellung großer kunstgeschichtlicher Zusammenhänge wandte: in zwei rasch aufeinander gefolgten Bänden (Jena 1909 und 1910) hat er die »altdeutsche« und die »altniederländische Malerei« in ihren Blüteperioden zu schildern unternommen. Die Verschiedenheit der beiden nebeneinander gearbeiteten, im Gesamtplan ganz übereinstimmenden Bücher ist auffallend. Nicht nur daß in dem »altdeutschen« Buche eine herzliche Wärme lebt, die glückliche Wendungen von einer beinahe naiv volksmäßigen Kraft prägt, während in dem »altniederländischen« Bande dieser Goldton wie zu feinem Silberglanz abgedämpft ist und die Darstellung schärfer, bestimmter, kühler erscheint, sondern es drückt diese Verschiedenheit der Gesamtstimmung vielmehr einen tiefer gehenden, prinzipiellen Unterschied aus. Im ersten Buch traten die im engeren Sinne künstlerischen Fragen fast gänzlich zurück; die geistigen und gesellschaftlichen Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens in den beiden so verschiedenen Hälften des fünfzehnten Jahrhunderts wurden dargelegt und dann das Wesen der neuen Kunst aus dem neuen Geist des sechzehnten Jahrhunderts erklärt, als dessen Rückgrat ihm — den eigenen früheren Sonderuntersuchungen entsprechend — die Reformationsgesinnung erschien. Dürer war der natürliche Mittelpunkt der altdeutschen Malerei, ihr Endziel, da ja der Geist, aus dem er schuf, die reife Frucht ihrer Geistigkeit gewesen ist. Ganz anders ist die altniederländische Kunstblüte geschildert; die kulturellen Momente schrumpfen zu Faktoren zweiten Ranges ein und die stilistischen Veränderungen werden aus inneren Notwendigkeiten erklärt, meisterlich etwa das Herauswachsen der Rogierschen Formenwelt aus dem Stil der van Eyck gezeigt. Diese Verschiedenheit der Behandlung ist in der Verschiedenheit der Aufgabe begründet. In der niederländischen Malerei vom Genter Altar bis zum Einsetzen des Romanismus liegt eine geschlossene Formentwicklung vor; Generation um Generation arbeitet Schritt für Schritt an den malerischen Aufgaben, jede Wandlung ist in den vorangegangenen Formen ausreichend begründet, so daß deren kritische Untersuchung allein zu der überzeugenden Folgerichtigkeit vordringen kann, die die historische Wahrhaftigkeit ist. In der altdeutschen Malerei fehlt solche Einheitlichkeit durchaus; von burgundischen, niederländischen, italienischen Einflüssen hin- und hergezerrt, von kraftvollen Ansätzen zu lahmem Schulbetrieb herüberschwankend, von überragenden Individuen auseinander-

gerissen, endlich von einer dem Detail übermäßig zugewandten Forschung zumeist auf lokale Spielarten hin untersucht und bereitgestellt, bietet die reiche Bildproduktion Deutschlands im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein chaotisches Schauspiel. Was in dieser Wirrnis allein sicheren Halt gewährt, sind die geistigen und sozialen Strömungen, die auch in der Kunst zur Sprache gelangen; sie hatte Heidrich sich und anderen lebendig gemacht, sie gaben ihm den Schlüssel zum verschlossenen bunten Garten der altdeutschen Malerei.

Die stilkritische und die kulturgeschichtliche Interpretationsweise, die sonst in scharfem Gegensatz zueinander gestellt zu werden pflegen, schienen Heidrich demnach keineswegs unvereinbar, sondern ihre Anwendung sollte sich den Bedingungen der jeweiligen Aufgabe anpassen. Ein solches Zusammenfassen beider Methoden ist keineswegs ein Kompromiß — niemandem lag Kompromißwesen von Natur aus ferner als Heidrich —, sondern entspricht dem Charakter des kunstgeschichtlichen Stoffes wirklich am besten. Das der Kunstgeschichte Gegebene sind ja — wie bei aller Geschichte — die Tatsachen, präzis ausgedrückt die Kunstwerke; daß ihre Aufeinanderfolge keine willkürliche und zufällige ist, wird allgemein zugegeben, denn alle Versuche des Datierens, Bestimmens, Einordnens aller Art würden ohne diese Voraussetzung hinfällig. Strittig kann nur sein, wodurch in dieser zusammenhängenden Kette künstlerischer Formen die Veränderungen sich vollziehen; ob neue Formen aus den vorhandenen den inneren eigenen Gesetzen gehorchend entsprießen oder ob äußere Kräfte jene Wandlungen verursachen. Da zweifellos alles künstlerische Geschehen von seinen formalen Grundlagen abhängt, also jede Form die Weiterbildung, Variierung, Veränderung der vorangegangenen ist und andererseits jedes Kunstwerk ebenso sicher die allgemeine geistige Disposition seiner Entstehungszeit aussprechen muß, so steht jede neue Form, also jeder Punkt der kunsthistorischen Entwicklungsreihe unter einer doppelten Kausalität; neue Kunst wird, weil die vorangegangenen Entwicklungsstufen sie hervortrieben, neue Kunst wird, weil veränderte geistige und kulturelle Bedürfnisse sie heischten. In jedem Punkte sind die inneren und die äußeren Gründe wirksam, ohne daß es in jedem einzelnen Fall möglich sein muß, beide Kausalitätsreihen zu verfolgen. Es wird sich nicht immer erweisen lassen, warum der künstlerische Trieb, der die früheren Formen hervorgebracht hatte, nun gerade bestimmte neue erzeugen müsse, und es wird nicht immer gezeigt werden können, warum einer kulturellen Wandlung gerade diese und keine andere Formveränderung entspreche; sicher aber ist, daß in jedem Augenblick beide Arten von Kräften wirksam sein müssen und daß zwischen ihnen eine unsichtbare Verkettung besteht, denn die Tatsachen, die jene begründen sollen, sind ja das im Vorhinein Gegebene und ihr Zusammenhang ist allgemein zugestanden. Solange dieser Zusammenhang, also die künstlerische Entwicklung, dem Darstellenden nicht entgleitet, sondern in jedem Augenblick der wirkliche Gegenstand der Untersuchung bleibt, liegt kein Grund vor, die stilkritisch-evolutionistische Methode nicht durch die kulturgeschichtliche zu ergänzen. Im Gegenteil, sie wird dadurch dem ganzen Reichtum ihres Gegenstandes erst gewachsen. In rigoroser Ausschließlichkeit angewendet, führt sie leicht dazu, den lebensvollen Stoff auf ein dürres Formenexperiment zu reduzieren, nur Wachsen, Wandeln und Vergehen abstrakter Formen zu sehen, wo es sich um nicht weniger handelt als um das beste Herzblut des Einzelkünstlers, um geistige Not und Lust seines Volkes und seiner Zeit. Versteht es einer, uns zu diesen dunkeln Schichten zu führen, in die die Wurzeln aller Kunst hinabtreiben, so hat er uns unendlich mehr gegeben, als wer sich im exakter bearbeitbaren Kreis formalistischer Interpretation hält; er erklärt uns das Kunstwerk nicht nur als Form, sondern zugleich auch als geistiges Ausdrucksmittel. So aufgefaßt steht eine kulturgeschichtliche Methode überhaupt nicht im Gegensatz zur evolutionistischen Erklärung, sondern erweitert diese zu einem völligen und allseitigen Ergründen des Kunstwerks in der Bedingtheit seiner historischen Stellung.

Den Beweis für die Fruchtbarkeit dieser nach beiden Wurzeln der Kunst schürfenden Arbeitsweise erbringt der dritte Band der Gesamtdarstellungen Heidrichs: Die vlämische Malerei (Jena 1913). Überwog in den beiden früheren Bänden die eine oder die andere Methode, so hatten sie einander hier völlig durchflochten und durchwachsen. So entstand ein Werk, das in ausgeglichener Meisterschaft seine beiden Vorläufer gewaltig übertrifft; der altdeutschen, der altniederländischen Malerei hatten Heidrichs warmfühlendes Miterleben, sein kristallklarer Intellekt ihr Wesen abgehorcht, nun entwirrte ein großer Historiker mit leichter Hand die feine vielverästelte Verflechtung kunstgeschichtlicher Wandlungen, die ihm persönlich fernab lagen. Wie Heidrich den Manierismus der niederländischen Romanisten aus der Formbewegung erklärt, die von Michelangelo ausgegangen war und gleichzeitig seine hohe Bedeutung innerhalb der allgemeinen Zeitkultur deutlich macht, ist eine bleibende Bereicherung der Kunstgeschichte, die endgültige Lösung eines Rätsels, das manchen Forscher gequält und verwirrt hat. Und ebenso ist, wie er den großen und glänzenden Genius des Rubens erfaßt, wie er dem nationalen und dem klassizistischen Element in ihm, den Anteil am Barock und den Gegensatz zu diesem gerecht wird, wie er in sein katholisches Wesen eindringt und ein Stück Menschengeschichte aus dem letzten Stilwandel herausliest, dieser ganze groß und neu gesehene Rubens über die jugendliche Interpretation Dürers bedeutend hinausgeschritten: hier hatte ein heißer Eifer in liebevoller Intuition grundlegende Charakterzüge des verehrten Helden — als den geistigen Patron Heidrichs möchte man Dürer empfinden — aufgespürt, nun entwarf ein reifer Meister der Kunstgeschichte ein unübertrefflich abgerundetes Bild eines der Fürsten der Kunst.

Der vierte und letzte Band dieser Folge sollte der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts

gewidmet sein; eine Art negativen Programms zu diesem Buch liegt in einer Besprechung vor, die Heidrich dem den gleichen Gegenstand behandelnden Buche Jantzens in der Zeitschrift für Ästhetik (1913) gewidmet hat. Hier ringt er mit der starren Konsequenz reiner Problemdarstellung, für deren Folgerichtigkeit sein Intellekt Bewunderung fand, vor deren innerer Kunstfremdheit seine warmlebendige Auffassung des Arbeitsstoffs instinktiv zurückschauderte. Eine Zurückführung der Bilder Rembrandts und Ruysdaels, Goyens und Vermeers auf bloße Raum- und Formprobleme hätte Heidrichs Buch nicht werden können; es hätte uns, ohne die Bedeutung dieser zu schmälern, gleichzeitig dieses wundervolle Stück Malerei des siebzehnten Jahrhunderts als die Frucht des holländischen Geistes zu zeigen verstanden, dem Europa in der Ausbildung der politischen Tugenden, der religiösen Duldung, der philosophischen Vertiefung, der naturwissenschaftlichen, juristischen, historischen Erkenntnis so viel verdankt. Heidrichs Rembrandt wäre, ohne von seiner kunstgeschichtlichen Bestimmtheit einzubüßen, von dem faustischen Schimmer umflossen gewesen, der ihn zur tiefsten Verkörperung germanischen Kunstgeistes macht.

Vielleicht bleibt ein Hoffnungsstrahl, daß uns dieses Buch gerettet wird; im vorigen Frühling hätte es erscheinen sollen, vielleicht hat nur die unermüdlich glättende und nie zufriedengestellte Gewissenhaftigkeit Heidrichs ein Werk zurückgehalten, das für alle anderen vollendet sein wird. Sollte uns das Glück zuteil werden, noch von Heidrich mit der gleichen Treue und Liebe zu Rembrandt geleitet zu werden, wie er uns zu Dürer und Rubens geführt hat, wird uns dies vielleicht ein wehmütiger Trost sein. Vielleicht wird uns aber dieser Geistergruß den bittern Verlust, den wir erlitten haben, in seiner Schwere und Unersetzlichkeit doppelt hart empfinden lassen. Ein tragisches Geschick umschattet den früh Gefällten; aus einer verheißungsvollen Laufbahn gerissen, die doppelt strahlend war, weil kein Flecken Mißgunst sie entstellte, ruht er im fremden Lande, dessen künstlerischen Genius zu erklären und zu preisen seine halbe Lebensarbeit gewesen war und als dessen Feind er gefallen ist. Zwischen den rauchenden Trümmern flandrischer Kunststätten hat der Schilderer der altniederländischen und der vlämischen Malerei den Heldentod gefunden; einer der besten Söhne Deutschlands, die stolzeste Hoffnung seiner Wissenschaft. Wie wird Ernst Heidrichs kluge Güte uns fehlen, wenn uns einst der Frieden ruft, am Werk der Kunstgeschichte weiterzuschaffen!

NEKROLOGE

Der Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg, Stadtbauinspektor a. D **Max Knauff,** ist in Hermsdorf bei Berlin verstorben. Knauff trat 1886 bei der Hochschule für das Lehrfach »Städtereinigung« ein und gehörte ihr an, bis er 1895 als Stadtbauinspektor nach Kottbus übersiedelte. Nachdem er wieder nach Berlin zurückgekehrt war, trat Knauff aufs neue bei der Hochschule ein. Seine Vorträge behandelten Städtereinigungssysteme und ihre Rechnungsunterlagen sowie die Reinigung von Stadtabwässern.

In **Wien** starb der Hof- und Gerichtsadvokat **Dr. Heinrich Modern,** eine bekannte Persönlichkeit in den Kreisen der Wiener Kunstfreunde. Mehrere seiner Aufsätze über verschiedene wissenschaftliche Themen — zumeist aus dem Zeitalter der Renaissance — sind in den früheren Bänden des Jahrbuchs der Wiener Kunstsammlungen niedergelegt. In der letzten Zeit beschäftigte sich Modern hauptsächlich mit dem 18. Jahrhundert. Als die Wiener Firma Artaria ihren Gemäldezyklus von Tiepolo entdeckte, schrieb er in ihrem Verlag eine warmempfundene Monographie über den Meister, die lebhaften Anklang fand, so daß er zum Ehrenmitglied der Accademia di Belle Arti in Venedig und zum Offizier des Ordens der italienischen Krone ernannt wurde. Hans Tietze widmete ihm in der Wiener Allgemeinen Zeitung vom 10. November einen ehrenden Nachruf. *L. v. B.*

PERSONALIEN

Der Berliner Maler **Ernst Gabler,** Mitglied der Freien Sezession, hat auf dem flandrischen Kriegsschauplatz eine schwere Verwundung erhalten und ist in Gefangenschaft geraten. Der Düsseldorfer Maler Prof. **Claus Meyer,** der mit seiner Kompagnie in Belgien steht, erhielt die Beförderung zum Hauptmann. Beim Landsturm steht der bekannte Dresdener Maler und Graphiker Prof. **Richard Müller, Nikolaus Bachmann,** der schleswig-holsteinische, in Berlin wirkende Maler, gehört dem Stabe einer Infanterie-Division an. Beim Landsturm steht auch Prof. **Fritz von Wille,** der Düsseldorfer Landschafter. **Willy Zügel,** der Münchener Tierbildhauer, trat bei der bayerischen Feldartillerie als Leutnant ein. Von Berlinern seien noch der »freie Sezessionist« **Arthur Segal** und der Bildhauer und Radierer **Hanns Bastanier** genannt, der als Kriegsfreiwilliger ausrückte.

Graf Harry Keßler, der Vizepräsident des Deutschen Künstlerbundes und frühere Direktor des Weimarer Museums, der als Rittmeister auf dem östlichen Kriegsschauplatze steht, hat jetzt das Eiserne Kreuz erhalten.

Der Konservator und Leiter der Städtischen Sammlungen in Heidelberg, **Karl Lohmeyer,** Oberleutnant d. R. ist in den Kämpfen in Belgien und Nordfrankreich mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet worden.

WETTBEWERBE

Düsseldorf. Zu einem Erinnerungsblatt für die Weihnachten in Düsseldorfer Lazaretten weilenden Soldaten hatte die Düsseldorfer Zentralstelle für freiwillige Liebestätigkeit ein **Preisausschreiben** unter Düsseldorfer Künstlern erlassen. Den ersten Preis (300 M.) erhielt Max Clarenbach. Zur Ausführung wurde ein mit einem zweiten Preis (150 M.) ausgezeichneter Entwurf von Hanns Herkendell angekauft. An Preisen wurden noch ein zweiter Preis und vier dritte Preise (je 50 M.) zuerkannt.

In dem durch Staatspreise ausgezeichneten **Schinkelwettbewerb** des Architektenvereins zu Berlin, dessen Arbeiten auf Antrag des Einsenders auch als Regierungsbaumeisterarbeiten dem staatlichen Oberprüfungsamt vorgelegt werden, waren für die zum nächsten Jahr gestellten Aufgaben im ganzen nur drei Arbeiten eingegangen, da die meisten der in Frage kommenden jungen Architekten im Felde stehen. Um diesen jedoch zu ermöglichen, die vor dem Krieg begonnenen Preisarbeiten auch jetzt noch fertigzustellen und zu verwerten, hat der Vorstand des Architektenvereins besondere Bestimmungen getroffen. Die betreffenden Preisbewerber stellen bei dem Architektenverein, sobald sie in der Lage sind, an der Arbeit weiterzuarbeiten, den Antrag, daß ihnen zur Beendigung eine Frist gewährt wird. Sie geben schriftlich die eidesstattliche Versicherung

ab, daß sie die Arbeit vor Beginn des Krieges angefangen haben, und daß sie durch den Krieg an der Fertigstellung bis zum festgesetzten Einlieferungstermin, dem 2. November 1914, verhindert worden sind. Sofern sie Wert darauf legen, daß ihre Arbeit als Baumeisterarbeit gelten soll, fügen sie einen entsprechenden Antrag an den Minister der öffentlichen Arbeiten bei. Während die rechtzeitig eingegangenen Arbeiten in der festgelegten Zeit und Weise vom Verein und dem Oberprüfungsamt beurteilt werden, so daß die Bekanntgabe des Ergebnisses bis zum Schinkeltage, dem 13. März 1915, erfolgen kann, werden die nachträglich eingehenden Arbeiten später, jedesmal nach ihrem Eingange, vom Verein und, sofern es sich um Baumeisterarbeiten handelt, auch vom Oberprüfungsamt beurteilt. Wird einzelnen der nachträglich eingehenden Arbeiten die Schinkeldenkmünze oder ein Schinkelpreis zuerkannt, so erfolgt deren Aushändigung an dem der Beurteilung folgenden Schinkelfeste. Wird eine der nachträglich eingehenden Arbeiten eines Schinkelpreises wert erachtet, so erbittet diesen der Architektenverein bei dem Minister oder, falls dieser solchen nicht zur Verfügung stellen kann, gibt der Verein selbst die Mittel dazu her.

KRIEG UND KUNST

Der **Provinzialkonservator von Ostpreußen,** Kgl. Baurat Prof. Dr. Dethlefsen, erstattet jetzt im Zentralblatt der Bauverwaltung einen Bericht über die Beschädigungen von Baudenkmälern in Ostpreußen. Bei der Vernichtung von Gebäulichkeiten sind die Russen ganz planmäßig vorgegangen; sie scheinen mit dauernder Besetzung gar nicht gerechnet zu haben und wollten so viel wie nur möglich vernichten, um wenigstens einen möglichst großen Schaden anzurichten. Auffällig ist, daß die Kirchen und Denkmäler in der Regel von der Zerstörung verschont geblieben sind. Selbst auf dem Marktplatz sonst ganz verbrannter Städte stehen die kleinen Kriegerdenkmäler völlig heil, und frei wie bisher heben die Gotteshäuser ihre hohen roten Dächer über das Ruinenmeer empor. Die Kirchen, die beschossen wurden, weil der Feind sie als Beobachtungsstand benutzte, so in Gerdauen, Glockstein, Possessern, sind wiederherstellbar. Der am meisten zu beklagende Denkmalverlust ist die Kirche in Allenburg. Sie wurde von den Russen verbrannt und der Turm noch besonders gesprengt, um den Unsern den hohen Beobachtungsstand zu nehmen. Das reiche, dem ausgehenden 17. Jahrhundert angehörende Inventar dieser Kirche ist dabei zugrunde gegangen. Gleich den Kirchen sind auch die festen Häuser des Ordens verschont geblieben. Die Neidenburg hat nur einige Schußverletzungen in den Wehrgangdächern der Südseite. Haus Soldau ist ebenfalls von der Zerstörung verschont geblieben. Verbrannt ist das moderne Obergeschoß der alten Burg Tapiau. Dieses Obergeschoß war häßlich, eine Verunstaltung des Städtebildes und das Gegenteil eines Denkmalwertes.

Professor Dethlefsen mustert die Vorschläge, die zur Beseitigung der Kriegsschäden gemacht worden sind, und die Widerstände, die sich ihnen entgegenstellen. Städtebauliche Gesichtspunkte möglichst weitgehend beim Wiederaufbau zu beachten, wird nur in beschränktem Maße möglich sein. Überall steht noch Mauerwerk, vielfach die ganzen Umfassungen, so daß es nur eines neuen Daches bedarf, um das geschlossene Haus wiederzugewinnen. Nun zwingt die Not der Zeit ohne Zweifel dazu, alle irgend noch verwendbaren Wände wieder zu benutzen. Es wird dadurch nicht nur Arbeit gespart und somit Geld, sondern vor allen Dingen wird Zeit dadurch gewonnen; das wirtschaftliche Leben kann früher wieder einsetzen, die Bevölkerung kann wieder arbeiten, wieder Werte schaffen, leben und verdienen. Hinzu kommt, daß die Provinz ohnehin nicht in der Lage sein wird, die erforderlichen Baustoffmengen selbst bereitzustellen. Auf die unüberwindlichen Schwierigkeiten der Hypothekenregulierung bei den meisten aus städtebaulichen Rücksichten erwünschten Umlegungen schlecht geschnittener Grundstücke mag nur ganz beiläufig hingewiesen sein. Die Stadtgründungen der Ordenszeit sind übrigens so zweckentsprechend erfolgt, daß es heute noch höchstens die hineingetragenen Fehler späterer Zeiten zu verbessern gilt. Für den Stil der Neubauten wird die Anknüpfung an die mittelalterliche Backsteinkunst des Ordens und vor allem an die Zeit um 1800 empfohlen. Demgegenüber betont Dethlefsen die Forderung, daß unsere Zeit ihre eigene Handschrift schreibe. Man sollte unter sinngemäßer Verwendung der Erfahrungen der Vergangenheit ruhig Neues und gutes Eigenes schaffen. Ostpreußen ist arm an Architekten wie kein anderes preußisches Gebiet. Das kleine Unternehmertum sitzt überall mit dem Hauptbauherrn, dem Kleinbürger, zusammen und wird von diesem als natürlicher Berater angesehen, der Architekt nur als völlig überflüssiger Verteuerer. Architekt nennt sich jeder, der einmal einen Bleistift geführt hat. Wenn das Unglück, das die Provinz getroffen hat, dazu führen sollte, daß einige wirkliche Architekten mehr sich in Ostpreußen niederlassen und dauernd halten könnten, dann wäre das mit Freuden zu begrüßen. Die Provinz hat seit dem letzten Frühjahr eine Bauberatungsstelle eingerichtet, und die Landratsämter beginnen ebenfalls, sich nach Bauberatern umzusehen, diese leider noch nicht immer nach geeigneten Architekten. Es wäre denkbar, daß man außer den Städten mit Selbstverwaltung für die ganze Provinz mit einer einzigen, nach Zonen aufgestellten Bauordnung auskommt, die in vorsichtiger Abwägung aller örtlichen Eigentümlichkeiten Land und kleine Städte so einteilte und behandelte, daß jede voll zu ihrem Rechte käme. Aber für die richtige Handhabung wäre vor allem zu sorgen. Nicht mehr bei Gasmeistern, Landmessern oder Maurermeistern dürften die Geschäfte der Baupolizei liegen, sondern nur bei den Staatsbeamten. Dethlefsen zweifelt nicht, daß bei dem starken Gemeinschaftsgefühl auch für diese Riesenaufgabe ein voller Erfolg sich zeigen wird.

AUSSTELLUNGEN

In der Leipziger Kunsthandlung P. H. Beyer & Sohn zeigt **Susanne Hulbe** aus Kiel eine kleine Auswahl ihrer reizenden Schmucksachen und Nadelarbeiten. Mit gutem Gefühl für Form und Zweck verbindet sich ein sicherer Geschmack in der Wahl und Zusammenstellung des Materials; aus Wenigem weiß die Künstlerin Viel zu machen und hat dabei den weiblichen Blick für aparte Wirkungen. Man freut sich, statt »Bijouterien« ehrlichen Schmuck zu sehen.

Die **Dresdner Kunstausstellungen** im Sächsischen Kunstverein, in der Galerie Arnold und im Kunstsalon Emil Richter stehen seit dem Beginn des Krieges fast ganz im Zeichen der einheimischen Kunst. Bei Emil Richter wurde einige Wochen lang überhaupt alles Angebotene ausgestellt, um den notleidenden Künstlern eine dankenswerte Gelegenheit zum Verkauf zu bieten. Im Kunstverein wurden bisher zwei große Ausstellungen veranstaltet, in denen Hunderte von Gemälden Dresdner Künstler gezeigt wurden. Hier kaufte der Rat zu Dresden durch den städtischen Kunstausschuß eine Reihe von Bildern, Zeichnungen und plastischen Werken für das Stadtmuseum, darunter einige ausgezeichnete Aktstudien von Georg Lührig und

drei vorzügliche Gemälde von dem im Felde gefallenen jungen Maler Kurt Nessel, die davon zeugen, welch bedeutsame künstlerische Kraft wir mit diesem bisher nur wenig bekannten Künstler verloren haben. Das Kgl. sächsische Ministerium des Innern kaufte ebenfalls eine ganze Reihe von Gemälden sächsischer Künstler an und überwies sie dann sächsischen Kunstmuseen als Geschenke. So erhielt das Dresdner Stadtmuseum die Elbbrücke in Loschwitz von E. R. Dietze, Alt-Dresden von Edmund Körner und eine Hosterwitzer Balkonstube von Reiche. Die Ausstellungen in der Galerie Arnold und im sächsischen Kunstverein, wozu neuerdings auch wieder eine solche bei Emil Richter kommt, geben in Hunderten von Bildern einen umfangreichen Überblick über das Schaffen der Dresdner Malerei: fast alle bekannten älteren Dresdner Maler sind vertreten, nicht minder die ganze Schar junger aufstrebender Künstler, unter denen sich eine ganze Reihe bemerkenswerter Kräfte von selbständigem Streben und guter Begabung befinden. Da sieht oder sah man z. B. farbenfreudige Innenraumbilder von Gotthardt Kuehl; ein großes prächtiges Seebild — Erinnerung an Arkona — in starker musikalischer Stimmung, sowie ein zweites Bild Am Meer mit einem nackten Toten am Strande, vor dem eine dunkelverhüllte Gestalt steht, beides bezeichnende starke Werke von Oskar Zwintscher; ein wuchtiges Stillleben mit Birkhähnen und eine Laubenkolonie in klarer Farbengebung von Emanuel Hegenbarth; dann von Robert Sterl, der längst in der allerersten Reihe der Dresdner Maler steht, das Bildnis einer alten Dame in schlichter vornehmer Auffassung und eine Gruppe von Sandsteinarbeitern in der Sächsischen Schweiz, die einen riesigen Stein emporwuchten, beides Zeugnisse einer glänzenden Malerei, der alle Mittel eines überlegen beherrschten Impressionismus in gebändigter Kraft zur Verfügung stehen. Weiter hat Otto Gußmann unter anderem ein weibliches Bildnis in prachtvollem Zusammenklang von Rot und Orange und einige weibliche Studienbildnisse in gleich starker und geschmackvoller Farbengebung ausgestellt. Von Paul Oberhoff sahen wir ebenfalls hervorragende Leistungen auf dem Gebiete der Bildnismalerei, vor allem ein Familienbild, in der Mitte Mutter und Kind, links und rechts je eine männliche und eine weibliche Gestalt, das Ganze bedeutend aufgefaßt, klar und kräftig im Ausdruck und voll malerischer Kraft in seinen klaren reinen Farben. Die gleichen Vorzüge zeigt Oberhoffs Bildnis des im Felde verstorbenen talentvollen Bildhauers Döll, von dem übrigens bei Arnold einige nachgelassene Werke, darunter eine energisch aufgefaßte Gestalt zu einem Kriegerbrunnen, im Kunstverein zwei groß aufgefaßte, stark beseelte Büsten zu sehen waren. Auch von Birnstengel ist ein ansehnliches weibliches Bildnis in Schwarz rühmend zu nennen. Ein charakteristisch aufgefaßtes Bildnis des Direktors des Kupferstichkabinetts Max Lehrs stammt von Rudolph. Weiter sind mit bezeichnenden Proben ihrer Bildniskunst Paul Kießling, Friedrich Heyser, Oskar Jansen, Paul Wilhelm und Walter Witting vertreten. William Krause zeigt eine Wendin in ihrer malerischen Tracht. Mannigfaltige Innenraumbilder sehen wir von Fr. Beckert, Wilhelm Claudius und Paul Pötzsch. Sehr zahlreich ist natürlich die Landschaft vertreten. Aus der Menge ragen hervor der junge duftige Birkenwald von Karl Bantzer, das Dorf mit Wiese und Bäumen von Siegfried Berndt, die Kirschernte von W. Zeising, ein anmutiges Parkbild von Ferdinand Dorst, ein frisches derbes Erntemädel im Garbenfelde von E. R. Dietze, dann besonders drei deutsche Landschaften — Sonnige Hügel, Steinbruch und Brücke — von Richard Dreher, der sich in der beschränkenden Vereinfachung und bedeutsamen Herausarbeitung des Wesentlichen eine besondere wirksame Note der Landschaftsmalerei zu schaffen gewußt hat. Auch der altbewährte Wilhelm Georg Ritter ist u. a. mit einer feinen sonnigen Landschaft vortrefflich vertreten. Von E. von Gerliczy sehen wir eine Hochgebirgslandschaft mit einer Herde weidender weißer Ziegen im blendenden Sonnenlicht und ein Strandbild mit farbigen Booten, beide Bilder von stark farbigem Reiz, von Paul Wilhelm zwei im Ton fein abgewogene Landschaften aus der Lößnitz bei Dresden. Nennen wir wenigstens noch Eugen Bracht, Altenkirch, Nötzold, Meyer-Buchwald, E. Buchwald-Zinnwald und den verstorbenen Wilhelm Claus.

Weiter ist das Städtebild gut vertreten durch Beckerts Kathedrale von Reims und durch Fr. Merseburgs Ansichten malerischer sächsischer Städte mit Burgen, wie Leisnig, Rochlitz und Stolpen. Ein vereinzeltes Soldatenbild — Aufmarsch der Soldaten im Feld von Dietze — zeigt diese zeitgemäße Gattung in einem ansprechenden Beispiel.

Schließlich sind auch noch eine Anzahl Stilleben und Blumenbilder vorhanden, aus denen die von Paul Perks (Stoffe und Gefäße), Alfred Thomas, Rudolph Scheffer (Blumenstrauß), C. v. Ledebour, Rudolph Otto und Muhrmann hervorgehoben sein mögen.

Auch einige Bildhauer haben sich an diesen verschiedenen Ausstellungen beteiligt. Außer den erwähnten Skulpturen von Döll sehen wir in der Galerie Arnold von dem bekannten Tierbildner Otto Pilz einige hübsche Gruppen von Tieren mit reitenden Jungen, im Sächsischen Kunstverein die Statuette eines netzziehenden Fischers von Edmund Möller, eine feine Flora von Peter Pöppelmann, zwei ausdrucksvolle männliche Gestalten von Paul Polte und eine Panin in bemaltem Wachs von Kurt Baisch.

Es ist begreiflich, daß diese sozusagen aus der Künstlernot der Kriegszeit geborenen, unvorbereiteten Ausstellungen nicht gerade die volle Leistungsfähigkeit eines jeden der ausstellenden Künstler bekunden. Sie zeigen dafür aber die Alltagskunst unserer Dresdner Künstlerschaft auf einer recht ansehnlichen Durchschnittshöhe, alte und junge in kräftigem Vorwärtsstreben, so daß sich ein erfreuliches Gesamtbild der Dresdner Kunst feststellen läßt.

Karlsruhe. Das hiesige **Kunstleben** leidet naturgemäß sehr unter den ungünstigen Zeitverhältnissen. Die große »Jubiläumskunstausstellung zur Feier der 200jährigen Gründung der Stadt Karlsruhe« ist vorerst auf 1916 verschoben. Ihr Leiter Professor Hellwag ist in England interniert und die Beteiligung der ausländischen Kunst wird ohnehin, wenn je überhaupt die Ausstellung zustande kommt, spärlich genug ausfallen. — Die Akademie der bildenden Künste und auch die Malerinnenschule sind nur von wenigen Schülern besucht. Von den hiesigen Künstlern starben schon zwei, die Maler Crecelius und Borschke, den Heldentod. Der Badische Kunstverein hat sich erst letzthin, nach fast halbjähriger unfreiwilliger Sommerpause zu einer kleineren »Weihnachtsausstellung« aufgerafft, in der, wie herkömmlich, aber nur die jüngeren Künstler vertreten sind. Wir bemerken unter anderen den talentvollen Fehrschüler W. Hempfing mit stimmungsvollen »bretonischen Marinen«, die Thomaschüler O. Leiber, Mutter, H. Eichrodt und C. Hauck mit trefflichen durchgeführten Landschaften, den sachlich sehr korrekten Jagdsportschilderer O. Fikentscher und die tüchtigen Schwarzwaldmaler L. Zorn-Freiburg, K. Bartels-Todtmoos und H. Graf-Achern. —

Harmonische, feine »Stilleben und Blumenstücke« bieten uns wie herkömmlich die Damen, besonders H. Stromeyer, S. Ley, C. Imgraben, E. Staub und A. Mutter, während Dora Horn reizvolle Dorfansichten zu schildern versteht. —

Auf dem graphischen Gebiete nennen wir H. Kupfer-

schmidt, L. Dörr und R. Anheißer mit flotten und tonigen Radierungen, auf dem der Plastik: Degenhardt, Bäuerle, Schließler, letzterer mit ausdrucksvollen Porträtbüsten, und Helene Amend mit farbigen, zierlichen Kleinplastiken. —

Auch die »Galerie Moos« hat ihre Ausstellung, die sich gleichfalls ausschließlich mit Einheimischem behelfen muß, wieder eröffnet. Hier finden wir neben Meisterwerken bekannter Größen der Kunst wie H. Thoma, Fried. Fehr, Kampmann, v. Volkmann, Haueisen, K. Biese, H. A. Bühler — der neuernannte Akademieprofessor, mit monumentalen, wirkungsvollen »Steinzeugfiguren« — auch jüngere tüchtige Künstler bestens vertreten. So die Landschafter P. Wehrle, Jul. Koch, Rumm, Seelos, A. Gebhard, A. Glück, Grether, Dischler, Brunnert und T. Wolter, die Porträtmaler: Th. Butz — Schüler von Haueisen —, G. A. Heil, H. Eichrodt und E. Krause, die Stillebenmaler: G. Scholz, den vielseitigen, oft sehr extravaganten Trübnerschüler H. Sprung und die kraftvolle Alice Proumen, um nur die Wichtigsten unter ihnen gebührend hervorzuheben. *K.*

Wien. Bei **Heller** war eine Sammlung von Zeichnungen Wölfles zu sehen. Die Arbeiten des bekannten Simplizissimuszeichners verraten durchweg einen feinen durchgebildeten Geschmack, der sich an Vorbildern des späten 18. Jahrhunderts in Frankreich und Venedig und an Grenzgebieten von deutscher Romantik und Biedermeier geschult haben mag. Anmut in der Erzählung und Originalität in der Erfindung können über den Mangel an Kraft und Sicherheit der Strichführung nicht ganz hinweghelfen. Diese nicht ganz abzuleugnende Kleinlichkeit der Technik offenbart sich stärker in den Feder- als in den Bleistiftzeichnungen, von denen die wirksam silhouettierte »Überraschung« auch den Reiz toniger Breite entfaltet. Am besten gelingen die allerdings etwas rohen großen hastigen Kreidezeichnungen, die südländische Architekturgebilde vor blauem Nachthimmel zeigen und ein günstiges dekoratives Fernbild gewähren. Weniger gelungen erscheinen zwei Versuche, Apachentänze in spanischem Kostüm, in Manier neuerer Franzosen und einer gouacheähnlichen Technik, die der Künstler Tempera nennt, wiedergegeben. Einige Bleistiftzeichnungen — weibliche Akte und die Porträtstudie einer alten Frau — von Stefanie Glax zeugen von solider Schulung. Ihre Malereien sind ohne Bedeutung. *L. v. B.*

SAMMLUNGEN

Ein wiederaufgefundenes Werk des Giotto. Unter dieser Überschrift veröffentlicht F. Mason Perkins im Septemberheft der Rassegna d'Arte eine Tafel mit der Darstellung des Todes der Maria, die in der älteren Giottoliteratur durchaus nicht unbekannt, seit längerer Zeit verschollen war und im vergangenen Jahre im englischen Privatbesitz auftauchte. Waagen sah das Bild noch in der Sammlung Bromley-Davenport und beschrieb es in seinen Art Treasures in Great Britain. Ebendort kannte es Cavalcaselle, in dessen History of Painting die Tafel eingehende Würdigung fand. In der italienischen Ausgabe des Werkes notiert eine Anmerkung den Übergang des Bildes in die Sammlung Martin in London. Und hier taucht zum ersten Male die Vermutung auf, die Tafel könne identisch sein mit dem von Vasari besonders gerühmten Marientod, den Giotto für die Kirche von Ognissanti gemalt hatte. Schon Ghiberti kannte dieses Werk. Vasari berichtet, es sei von Michelangelo sehr hoch geschätzt worden. In der zweiten Ausgabe seiner Vite erwähnt er dann, das Bild sei aus der Kirche entfernt worden. Es muß also zwischen 1550 und 1568 seinen ursprünglichen Standort verlassen haben. Seitdem blieb es verschollen, bis Cavalcaselle den Gedanken aussprach, die Tafel, die er in London sah, und auf die die alten Beschreibungen in der Tat passen, sei keine andere als eben die aus der Kirche Ognissanti. Aber zu der Zeit, als Cavalcaselle auf diese glückliche Vermutung kam, war das Werk bereits wiederum verschwunden. Eine Sammlung Martin in London hat niemals existiert. Ein gewisser Martin war vielmehr nur der Agent, der im Auftrage der Familie das Bild zurückkaufte, als es in der Versteigerung der Sammlung Bromley im Jahre 1863 nicht den gewünschten Preis erzielte. Die Summe war allerdings für die damalige Zeit hoch genug. Sie betrug $997^1/_2$ Pfund. Die Londoner National Gallery gab das letzte Gebot ab und bemühte sich auch nachträglich nochmals um das Bild. Für einen Trecentisten war ein ähnlich hoher Preis bis dahin nicht gezahlt worden. In der Folgezeit nahmen alle, die sich für das Werk interessierten, an, es sei in jener Versteigerung veräußert worden, und suchten es nun überall, nur nicht bei der Familie Bromley, in deren Hause in Wootten Hall es bis zum Jahre 1869 verblieb, um dann auf die entfernte Besitzung in Capesthorne verbracht zu werden. Eine glückliche Entdeckung förderte es dort jetzt zutage. Herr Langton Douglas in London erwarb es. Verkaufsverhandlungen, die das Metropolitan Museum in New York anknüpfte, scheiterten an der Preisforderung wie ehedem die der National Gallery. Und nun trat das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ein, das noch kurz vor Ausbruch des Krieges das Werk erwerben konnte. Dies die für uns besonders erfreuliche letzte Wendung in der Geschichte des Bildes. Denn Berlin darf sich von nun an rühmen, eines der ganz seltenen, eigenhändigen Tafelbilder Giottos zu besitzen.

VERMISCHTES

Die Stadtbehörde **Suhl** in Thüringen erteilte dem jungen Berliner Maler **Walter Miehe** den Auftrag, das neue Rathaus mit einem Monumentalbilde zu schmücken. Miehe, der dem Verein Berliner Künstler angehört, ist Meisterschüler von Professor Arthur Kampf. Sein Bild wird eine Episode aus dem 30 jährigen Kriege darstellen.

LITERATUR

Paul Zucker, *Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento.* Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1913.

So wie andere Disziplinen nimmt auch die Kunstgeschichte für sich das Recht in Anspruch, aus ihrem Spezialgebiet den Ablauf der Geschichte des menschlichen Geistes abzulesen, aus den Monumenten jene Veränderungen zu erkennen, die im Verhältnis des Menschen zum Weltbild sich vollzogen haben. Es ist gleich, welches Teilgebiet oder welchen Teil eines Teilgebietes man zum Ausgang der Untersuchung wählt. Diese Veränderungen müssen überall sichtbar werden, da sie die Vorbedingung, das a priori aller Anschauung sind.

Das Florentiner Quattrocento ist in dieser Hinsicht als eines der meist durchforschten Gebiete besonders ergiebig, und das Anschwellen und Abklingen der Welle des menschlichen Geistes wird hier besonders klar wahrnehmbar. Zucker untersucht die Malerei und Plastik dieser Zeit auf architektonische Beigaben hin; inwieweit diese »Phantasien, Wiedergaben und Weiterbildungen bereits entstandener Archikturen« darstellen, »wann bestimmte charakteristische Einzelformen auftauchen, welche Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Wollen bestehen . . . und endlich wie sich das Gefühl für den Raum als solchen entwickelt und weiterbildet«.

Die Untersuchung befreit die vereinzelten und bisher nur ad hoc gemachten Beobachtungen von ihrem zufälligen

Charakter und erhebt sie zu typischen, gesetzmäßigen. Neben den Ergebnissen an positiven Grundlagen für gewisse kunstgeschichtliche Synthesen werden aber noch Fragen größeren Umfangs und von höheren Gesichtspunkten aus berührt. Die Arbeit zeigt nämlich implicite, wie das Auge mit einer veränderten Einstellung (wodurch kommt hier nicht in Frage) nach und nach andere Dinge und Anderes an den Dingen sieht, und auch im Augenblick darzustellen vermag, wo diese Einstellung klare und nicht mehr durch frühere Anschauung beeinflußte Bilder vermittelt.

Die erste Künstlergeneration Masaccio, Donatello, Brunelleschi gab schon alle Werte, die sich der neuen Anschauung offenbarten, und das kommende Jahrhundert hatte mit geringen Ausnahmen nur in der Richtung weiter zu gehen, auszubauen, zu vervollkommnen, was diese drei Großen vorweg genommen hatten. Wir sehen, wie aus den Phantasiebildungen und oft wiederholten Erinnerungsbildern des Trecento porträtähnliche Wiedergaben bestehender, bekannter, vorhandener Gebäude werden und endlich wieder Phantasiebildungen, aber auf objektiv möglicher Grundlage und durch positiv nachweisbare Anregung vorhandener Bauwerke.

Ein großes Material an Gemälden und Bildwerken wird vom Verfasser zu der Untersuchung sorgfältig beigezogen, und auch von wissenschaftlichem Material ist so viel verarbeitet, daß man überall das angenehme Gefühl hat, auf sicherer Grundlage zu gehen.

Das Schlußkapitel hätte insofern bestimmter gehalten werden sollen, als es die »Hauptinteressen«, das »Agens« der behandelten Epochen betrifft. Mit »Rhythmik der Darstellung, Ausgeglichenheit der einzelnen Bewegungen der Linie innerhalb des Bildganzen«, »ornamentale Fassung und Verteilung der Gruppen« sind die spezifischen Eigenschaften der »klassischen Kunst« nicht bestimmt. Das ergibt sich schon daraus, daß man diese ebensogut und m. E. viel besser auf das Trecento und die hier in Betracht kommende Zeit des Quattrocento beziehen kann. Faßte man dann die Ziele der klassischen Kunst etwa als Gestaltung des Raumes, des Volumens (Modellierung), der Bewegung (Licht), der Nachahmung des Materials (Farbe), des Physiognomischen an Totem und Lebendigem (d. h. Ähnlichkeit, Menschen und Gebäudeporträt, Gruppenbild und Stadtvedute), so ergäbe sich als wesentlichste »Tat des Jahrhunderts«, wie der Verfasser will, »die Wandlung der Malerei von einer Kunst der Fläche zu einer Kunst der Raumprojektion.« Zucker zieht aber die Trennung zwischen dekorativ-zeichnerisch und malerisch-naturalistisch nicht so scharf. Das ersieht man aus einigen eingestreuten Bemerkungen und auch daran, daß er die Aufgabe und Ausdrucksmöglichkeit der Linie ganz allgemein festsetzen zu können glaubt (Kap. X), während sie doch in den beiden Grundanschauungen eine verschiedene ist. Bei einer zeichnerisch-dekorativen Anschauung ist die Linie, auch die der Architektur, der Auswahl und Veränderung durch den Künstler unterworfen, obgleich sie, wie Zucker bemerkt, schon gefühlsbetont ist. Erst der durchgreifende Naturalismus mit seiner engeren Beziehung der Darstellung zur Wirklichkeit hat Gelegenheit, durch den *gegebenen* »psychischen Inhalt der Linie« den »Gefühlsinhalt der dargestellten Episode« zu unterstreichen.

Victor Wallerstein.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 14. 1. Januar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DENKMÄLER DER DEUTSCHEN BILDHAUERKUNST

Seit 1905 erscheint bei E. Wasmuth in Berlin ein groß angelegtes Tafelwerk, das, wenn es vollendet sein wird, ein ebenso bedeutendes Monument deutscher Plastik darstellen wird, wie die große »Kirchliche Baukunst des Abendlandes« von Dehio und v. Bezold für die Architektur. Die Idee zu diesem Korpus deutscher Bildwerke ging 1902 von Georg Dehio aus, der auch diesmal mit Gustav von Bezold sich zur Herausgabe zusammengetan hat. In Wasmuth fanden sie den Verleger, der sich zu dem Opfer eines so weitausgreifenden langjährigen Unternehmens entschloß und der die Mittel besaß, die lange Reihe von Lichtdrucktafeln würdig der großen Aufgabe auszustatten.

So ist das Tafelwerk von Dehio und v. Bezold, das infolge eines Mißverständnisses vom Verlage das sinnstörende, »Die« vor den Titel »Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst« bekam, bereits erfreulich weit fortgeschritten. Schon die ersten beiden Bände bedeuteten die Erfüllung seines dringenden Bedürfnisses, ein Versprechen glänzenden Abschlusses. Über die Notwendigkeit, die wichtigsten Denkmäler deutscher Skulptur vom 11. bis Anfang des 19. Jahrhunderts in großem Maßstabe zu reproduzieren, braucht nichts gesagt zu werden. Die Franzosen sind uns z. B. mit dem allerdings anders gearteten Reproduktionswerk aus dem Abgußmuseum des Trocadéro längst vorangegangen. Trotz der Lücken, die erst mit dem weiteren Fortschreiten des Werkes sich füllen werden, ist doch schon das Bild der deutschen Bildhauerkunst in großen, scharf und rein wiedergegebenen Lichtdrucktafeln ein sehr umfassendes. Der tätige Verlag wird hoffentlich durch ein schlankeres Tempo unserer Ungeduld das Ganze sich vollenden zu sehen, begegnen.

Nach Gipsabgüssen ist rühmlicherweise nur in wenigen Ausnahmefällen gearbeitet worden, bei denen das Original zu schwer zu erreichen ist, wie bei den Korssun-



Chorgestühle aus Wassenberg. 13. Jh. (Köln, Kunstgewerbemuseum)

Chorgestühle. 13. Jahrh. (Köln, St. Gereon) (Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst)

Chorgestühle aus Wassenberg. 13. Jh. (Köln, Kunstgewerbemuseum)







Verona. Türen von S. Zeno. Darstellungen aus der Passion und aus der Genesis. 11. Jh.

Szenen aus der Legende des hl. Zeno. 12. Jahrh. Erz. (Dehio und von Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst)

schen Türen. Die Trennung nach Jahrhunderten lag freilich nicht in der Absicht der Herausgeber, welche die bekannten Kunstepochen zugrunde legen wollten. Ihre Durchführung ist aber nicht so störend und läßt sich von jedem einzelnen korrigieren.

Ein Textband ist erst nach Fertigstellung aller Tafeln, wie billig, zu erwarten.

Geht man die historisch geordneten Tafeln durch, so erhält man, wie gesagt, bereits einen glänzenden Überblick über maßgebliche Teile und die Entwickelung der deutschen Bildhauerkunst. Im 11. Jahrhundert entbehrt man gern die überall abgebildeten Hildesheimer Domtüren, da man an denen von S. Zeno-Verona einen vollgültigen Ersatz der gleichen Gießhütte findet. Es ist dieselbe handgreifliche und naive Dramatik in den biblischen Szenen, deren primitive Großheit besonders durch den Kontrast zu den Ergänzungen des 12. Jahrhunderts gehoben wird.

Dieses 12. Jahrhundert eröffnet mit den Korssunschen Türen aus Nowgorod die Epoche der plastischen Formbildung, die sich im Deutschland des 12. Jahrhunderts mit byzantinischer und südfranzösischer Hilfe vollzieht. Die Korssunschen Türen dokumentieren durch die Bildung der Bischofsfiguren und den linearen Stil unmittelbar ihre Herkunft aus der Magdeburger Gießhütte um 1160, deren größtes

uns erhaltenes Werk der Erzbischof Friedrich im Magdeburger Dom ist, eines der reifsten des strengen romanischen Stils überhaupt. Viel enger ist die Abhängigkeit von byzantinischen Elfenbeinreliefs bei den Erztüren des Doms zu Gnesen. Provençalischer Einfluß endlich zeigt sich in der Galluspforte des Basler Münsters (von der ausgezeichnete Details gegeben werden). Anordnung und Gewandstil der Statuen kommt von S. Gilles her. Die übrigen Tafeln zeigen eine mehr oder minder klotzige Provinzkunst aus Westfalen und Alpirsbach.

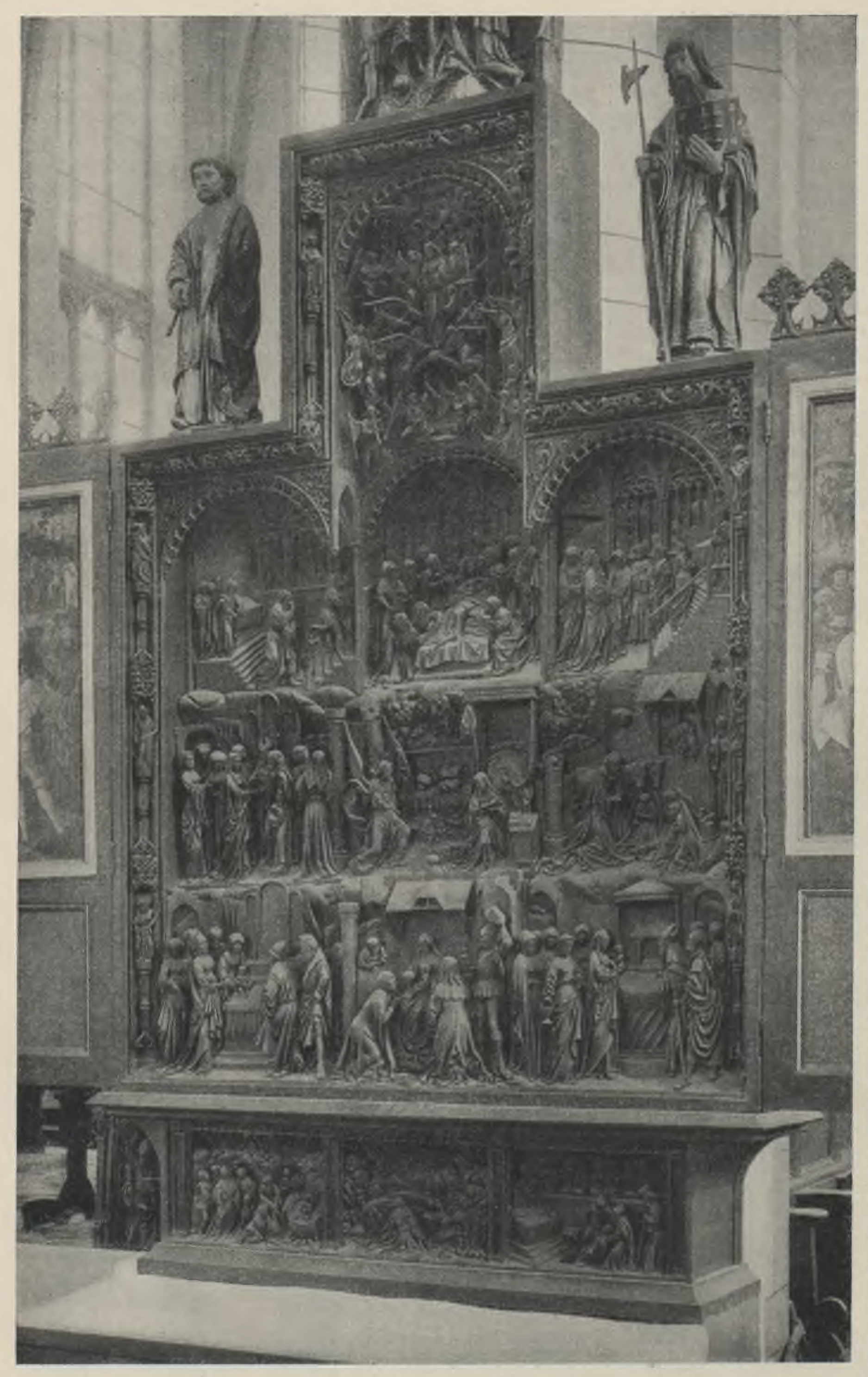
Von der Blütezeit des 13. Jahrhunderts bietet das Werk die ausführlichsten Proben von Straßburg, von wo Statuen und Reliefs, mit Ausnahme des mittleren Westportals und des Engelspfeilers, nahezu lückenlos erscheinen, und zwar noch sämtlich nach den Originalen am alten Standort (die jetzt bekanntlich zum Teil ins Frauenhaus gewandert und durch Kopien ersetzt sind). Ganz ausgezeichnet sind die Aufnahmen von Kirche, Synagoge, Figuren der Westportale; weniger bekannt die (4) Figuren vom Lettner, deren monumentaler Manierismus wohl auf die Apostelstatuen der Sainte Chapelle zurückgeht, und die dekorativen Figuren, die aus der gleichen Werkstatt wie der Engelspfeiler stammen.

Vom Bamberger Dome sind bis jetzt nur Kirche und Synagoge, die Reliefs vom Grabmal Clemens II. und ein paar Köpfe erschienen, von denen die Gegenüberstellung von Kaiser Heinrich II. mit einem der Naumburger Stifterstatuen besonders interessieren wird. Von der großen sächsischen Kunst sind im wesentlichen Frühwerke des 13. Jahrhunderts berücksichtigt: Reliefs aus Wechselburg nach Gips), die Freiberger Kreuzigungsgruppe im Altertumsverein zu Dresden und das Grabmal des Wiprecht von Groitzsch in Pegau mit seinem dünnfaltigen Stil. An die Naumburger Lettnerreliefs erinnert sehr stark das Jüngste Gericht im Dom zu Mainz mit seinem starken und dramatischen Ausdruck. Sonst gibt es noch ein paar Figuren aus Münster und aus Museen, welche die provinziale Abwandlung des großen Stiles repräsentieren, und Proben von den sehr reizenden Kölner Chorgestühlen, deren vollendete Grazien die Nähe Frankreichs und des 14. Jahrhunderts verrät.

Die eigentlich gotische Epoche des 14. Jahrhunderts bringt mit den Münsterfiguren von Freiburg i. Br., denen ein breiter Raum gewidmet ist, zunächst den sichtbaren Verfall, mit Einflüssen von Straßburg und Reims, der sich am Lorenz-Portal von Nürnberg noch fortsetzt. In Nürnberg aber setzt auch mit den Tonaposteln und den Statuen des Schönen Brunnens (die die verwitterten Originale geben) eine neue Bewegung ein, deren Quellen zugleich sich zeigen: die Prager Plastik, repräsentiert durch einige der Porträtbüsten vom Domtriforium. Schwaben ist sehr gut durch zwei herrliche Verkündigungsfiguren aus Überlingen vertreten, Westfalen durch ein paar Statuen von charakteristisch einseitigem Ausdruck. Einen breiten Raum aber nimmt mit Recht das Grabmal ein, dessen Entwickelung zu verfolgen hier schon möglich wird. Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts meldet sich das Tumbengrab mit trauernden Mönchen an den Wandungen in Breslau (Herzog Heinrich IV.); die Mischung von Stand- und Liegemotiven in der Gestalt des Beigesetzten erhält sich dann bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Typisch ist das Tumben Grab Ottos III. von Ravensberg und seiner



1. u. 2 (Mitte). Überlingen, Münster: Verkündigung. Holzstatuen im Chor. Um 1320—1340.
3.—6. Rottweil, Lorenzkapelle: Apostel von Schnitzaltären in S. Georgen auf dem Schwarzwald (oben) und Laitz bei Sigmaringen (unten)
(Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst)



Calcar, Pfarrkirche: Marienaltar. Von Meister Arnold von Calcar. Predella von Eberhard von Monster. 1483—1493. (Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst)

des Rahmens, der schließlich wie ein Portal angesehen wird.

Eine zweite Typenreihe bildet die — stehende oder sitzende — Madonna, deren Typen gut sichtbar werden. Die Qualität erhebt sich selten zu der Güte der Holzmadonna aus Maulbronn; es bleibt eher Massenproduktion. Sehr verdienstlich ist die Gegenüberstellung einer Figur aus S. Ursula in Köln vor und nach der modernen Bemalung, besser Beschmierung: man kann hier in flagranti ermessen, was für Verwüstungen die »Restaurierungs«-Manie anrichtet.

Einen Ausklang findet der Stil des 14. Jahrhunderts in einigen Arbeiten des 15. Jahrhunderts, die äußerlich den alten Schönheitskanon mit einem fast akademischen Idealismus zu erhalten suchen, und Beispiele bietet das Tympanon der Liebfrauenkirche in Frankfurt und das Portal der Stiftskirche in Stuttgart mit seinen zwei Reihen korrekter Figuren.

Die Vorboten der zweiten Blütezeit deutscher Bildhauerzeit um 1500 erscheinen bereits in den realistischen Typen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zu ihnen gehören die zahlreichen Pietà-Figuren, die, noch umstrittener Herkunft, sich allenthalben zwischen 1400 und 1450 finden. Das beste Stück unter den wiedergegebenen ist das im Magdeburger Dom.

Das umfassendste Sammelbecken der Plastik bilden in der zweiten Blütezeit die großen holzgeschnitzten Altäre. Die bedeutenderen und vielseitigen Typen finden sich in Süddeutschland; hier spürt man nun die Lücke der Aufnahmen empfindlich: das Hauptland Schwaben wird bis jetzt nur von drei Einzelfiguren vom Thalheimer Altar vertreten, Tirol von drei Statuen der Pacherschule im Germanischen Museum, die allerdings sehr typisch sind in ihrer glasklaren, harten Plastik, sowie von dem Traminer Flügelaltar im Bayrischen Nationalmuseum, und Alemannien vom Locherer Altar in Freiburg mit seinem lebendigen

Gattin in Bielefeld, bald nach 1300, das reizend bewegte Doppelbild der Stiftergrafen in Kappenberg. Ein neues Problem taucht mit dem Grab der hl. Gertrud in Altenberg auf: die architektonische Rahmung der — nun doch stehend gedachten — Figur. Es wird besonders in Mainz in mehreren erzbischöflichen Steinen und in Frankfurt (Holzhausenstein im Dom) entwickelt. Die Neigung geht auf steigende räumliche Befreiung der Figur und Bereicherung

Knäblein, und einem merkwürdigen Gebilde aus Baden i. A. im Basler Museum, dessen Anordnung — stupide Reihung von Einzelfiguren im Schrein — wie eine Karikatur des schwäbischen Hochaltars wirkt und sich auch in Nordwestdeutschland wiederholt. Hier, und zwar in dem Grabower Altar in Hamburg, tritt die monotone Figurenreihe schon im 14. Jahrhundert (1379) auf (die einzelnen Statuen reizvoll charakterisiert). Im 15. und 16. wird sie dann

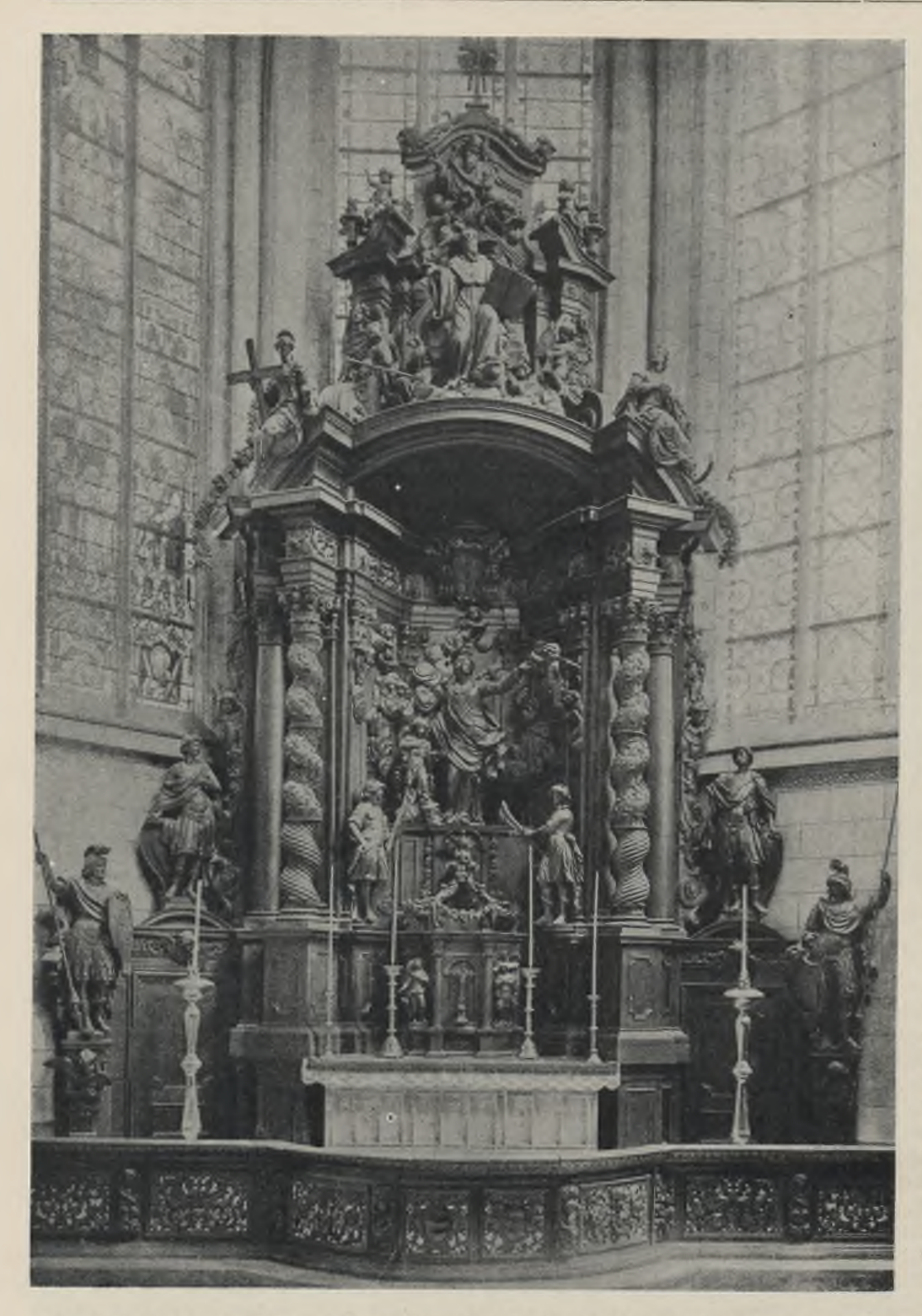


Dresden, Sammlung des Altertumsvereins: Pulthalter aus Ebersdorf; Apostel aus Freiberg i. S. Holz
(Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst)

zweigeschossig, auch in der Abwandlung von Einzelszenen statt der Statuen, in den Nordseestädten (Wismar, Lübeck), teilweise auch in Westfalen (Münster, Bischöfliches Museum) weitergeführt. Das Schematische und Koordinierte der Anordnung bleibt für die nordwestdeutschen Altäre auch da bestehen, wo der niederländische Einfluß für großen Reichtum im Figürlichen und Dekorativen siegt. Beispiele dafür finden sich zahlreich publiziert: aus Calcar besonders, wo die Entwicklung sich bis in die entschiedene Renaissance, mit Anleihen bei den Ornamentstichen der Kleinmeister, treu bleibt, in Dortmund, Aachen, Xanten, Wesel, Osnabrück. Von den Ostseestädten wird Lübeck zu einer vlämischen Filiale; von den importierten Werken der Art wird der Altar der Briefkapelle in der Marienkirche als der bedeutendste gezeigt.

Bei den Grabmälern tritt das reine Wandgrab, mit der stehenden Figur in Nischenumrahmung und mit Baldachin, mehr in den Vordergrund. Mehrere bedeutende Arbeiten aus dem Mainzer und Würzburger Dom beweisen es für das ganze 15. Jahrhundert, die beiden Riemenschneiderschen in Würzburg, Scherenberg und Henneberg, nebst mehreren anderen Mainzern für die Blütezeit. Eine Sonderstellung nimmt die prächtige Bronze des Truchseß von Waldburg in Waldsee ein; sie ist ebenso Tumbendeckel wie die zwei grandiosen Denkmäler für Kaiser Friedrich III. und seine Gemahlin Eleonora in Wien resp. Wiener Neustadt, Hauptwerke des bedeutenden Nikolaus van Leyen. Dazu kommen noch zwei bronzene Renaissancetafeln aus Würzburg: man übersieht dergestalt die Grabmalskunst bereits jetzt in einer fast lückenlosen Folge vom 13. Jahrhundert an.

Außerhalb dieser großen typologischen Reihen sind die Hauptstätten der Bildnerkunst folgendermaßen vertreten: Nürnberg mit drei schönen, dem Veit Stoß nahestehenden Figuren, einigen Skulpturen von Stoß selbst, zwei Stationen von Krafft und vier vom Referenten (in den Monatsh. f. Kunstwissenschaft) der Heilbronner Gegend zugewiesenen Statuen des »Meister des hl. Martinus«, der Hans von Heilbronn nahesteht; ihr Zusammenhang ist also hier de facto schon ausgesprochen. Würzburg: die drei Tympana der Marienkirche, von Riemenschneider außer jenen Bischofsgräbern drei Madonnen, Adam, Eva und Apostel von der Marienkirche (Werkstatt-Ausführung), ein Kruzifix vom Bürgerspital — er ist von den großen Künstlern am würdigsten vertreten. Vom Mittelrhein eine Reihe der vielfigurigen Monumentalgruppen, wie sie uns gerade aus der Mainzer Gegend erhalten sind: die Grablegung im Mainzer Dom, die den gleichzeitigen und späteren französischen Werken der Art in Solesmes und S. Mihiel (von Ligier Richier) künstlerisch überlegen ist, die riesigen Kreuzigungsgruppen in Mainz und Frankfurt (für die seither Dehio selbst den Namen Backoffens gefunden hat); an sie schließt sich die in der milden Schönheitsauffassung der Schwaben von ihnen abweichende Kreuzigung in Stuttgart (S. Leonhard 1501, von Hans von Heilbronn) an. Die spezifisch schwäbische Formenreife wird dann noch von einer ganzen Reihe von Einzelfiguren aus der Rottweiler Lorenzkapelle zwischen 1500 und 1525



Köln, St. Andreaskirche. 1717 von J. F. van Helmont für das Machabäerkloster in Köln ausgeführt. Holz Salome, die Mutter der Machabäer mit ihren sieben Söhnen.
(Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst)

veranschaulicht, deren weiche Schönheit allerdings nicht den ganzen Reichtum Schwabens widerspiegeln will. Auch hier ist Norddeutschland wieder reich vertreten: Figuren und Reliefs aus Dresden, Breslau, Lübeck, Köln und Münster, meist bedeutende und würdige Repräsentanten ihrer großen Zeit.

Die Barockplastik wird gleichsam nur in Stichproben dargereicht; der Reichtum an guten, aber meist dekorativen Werken ist ja so groß, daß auch für den Rest des Werkes wohl kaum das Verfahren sich wird ändern lassen. Die Epitaphien der Spätrenaissance leiten mit ihrem altarmäßigen Prunkaufbau die Epoche ein. Die publizierten Stücke aus Breslau, Liegnitz und Münster reichen allerdings nicht an typische Arbeiten der Kern, Juncker, Dehne in Aschaffenburg, Magdeburg und anderen Orten heran. Die eigentlichen Barockgrabmäler sind besser vertreten: in Münster Arbeiten der Gröninger und Kocks, in Köln von Lenz, in Dresden von Nosseni. Von Kirchenkunst sieht man kokette Gruppen Ignaz Günthers aus der Stiftskirche zu Weyern, die holzgeschnitzte Kanzel der Dresdner Hofkirche mit ihrem fabelhaften Strudel von Körpern und den edlen Altarbau der Kölner Andreaskirche von Helmont 1717. Im übrigen dominiert die große weltliche Monumental-Plastik und die heiteren Dekorationsfiguren: Schlüters Großer Kurfürst, R. Donners Brunnen auf dem Neumarkt in Wien, sein Andromedabrunnen und die knienden Figuren Esterhazys und eines Engels von auffallender Bewegtheit haben die Führung. Der herrliche Hofbrunnen von Zauner in Schönbrunn, andere Brunnen von Chr. W. Beyer, Nischenfiguren an Pöppelmanns Zwinger, darunter der »Winter« von Permoser; endlich der famose Winzerbrunnen des Palais Marcolini in Dresden schließen sich an und erbringen den Beweis, daß die Barockskulptur Deutschlands, ein noch unbekanntes Feld, kaum hinter der von Italien und Frankreich zurückzustehen braucht. Auch dieser Beweis wird noch auf eine breitere Basis gestellt werden.

Paul F. Schmidt.

PERSONALIEN

Der Generaldirektor der staatlichen Galerien in Bayern **Dr. Dörnhöffer** ist von Wien in München eingetroffen und hat am 21. Dezember seinen Posten angetreten.

Wien. Mit der Leitung der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses wurde nach dem Abgange Professor Schraders **Dr. Julius Rankó** betraut. **Dr. Friedrich Eichler** wurde zum Assistenten an dieser Sammlung ernannt.

AUSSTELLUNGEN

Straßburg i. Els. Im **Elsässischen Kunsthaus** ist neu ausgestellt eine Gruppe Tuschzeichnungen von René

Kuder, in welchen der Künstler Szenen aus dem Arbeiter-Bataillon VIII, dem er angehörte, darstellt. Es sind naturwahre flotte Zeichnungen nach dem Leben; von den zwölf Blättern seien als besonders geglückt hervorgehoben der »Auszug zur Arbeit«, »Schanzengraben«, »Abkochen« und »Essenempfang«. Vier der Blätter hat der Autor dem Roten Kreuz überwiesen. *K.*

SAMMLUNGEN

Das Städtische **Museum in Elberfeld** hat abermals reiche Zuwendungen erfahren. Der Museumsverein stiftete eine Landschaft von Ernst te Peerdt. Professor L. Tuaillon in Berlin überwies dem Museum einen Fries, Kohlezeichnung von Hans von Marées. Der bekannte Numismatiker Alfred Noß in München schenkte eine wertvolle Münzsammlung aus der Münzstätte Düsseldorf.

VEREINE

In der letzten Sitzung der **Archäologischen Gesellschaft** in **Amsterdam** am 14. Dezember sprach der Haager Archivar und Museumsdirektor Dr. H. E. van Gelder über die **Geschichte des Haager Porzellans.** Die im Haag 1776 gegründete Porzellanfabrik war nicht die erste in Holland. Früheren Datums war die von und für Amsterdamer Regenten 1764 in Weesp bei Amsterdam gestiftete. Es gehörte im 18. Jahrhundert zu dem notwendigen Decorum eines Hofes, eine Porzellanfabrik zu unterhalten; der Hof im Haag durfte natürlich nicht zurückstehen, zumal da ihm die Amsterdamer Patriziergeschlechter, zu denen man im Haag immer in einem gewissen Gegensatz stand, schon zuvor gekommen waren. Außerdem versprach man sich auch finanzielle Vorteile von einer solchen Unternehmung. Nun ist die Gründung der Haager Manufaktur nicht direkt vom Hofe ausgegangen, aber der Statthalter Wilhelm V. und seine Familie waren doch dabei beteiligt. Er zeichnete selbst als erster verschiedene Anteile und die Herren, die den Aufsichtsrat der Aktiengesellschaft der Haager Fabrik bildeten, standen dem Hofe sehr nahe. Unter den Bestimmungen, die auf den noch erhaltenen Obligationen abgedruckt sind, ist eine sehr merkwürdig, daß nämlich die Erzeugnisse der Fabrik um 33%, also ein Drittel billiger verkauft werden mußten, als die Meißener Fabrikate; den praktischen Zweck, mit Erfolg dem deutschen Porzellan Konkurrenz zu machen, verlor man also nicht aus dem Auge. Der Mann, dessen Leitung man die Fabrik anvertraute und der die Seele des Ganzen war, war ein Deutscher A. Lyncker, der schon seit mehreren Jahren mit deutschem, speziell sächsischem Porzellan im Haag Handel trieb und auf den Haager Kirmessen einen flotten Stand hatte. Dieser Lyncker hatte wahrscheinlich auch mehrere deutsche Arbeitskräfte, die in der Herstellung und Bemalung von Porzellan Erfahrung besaßen, aus seinem Vaterlande mitgebracht oder hergerufen. Denn in dem Jahre vor der Eröffnung der Fabrik 1778/79 ließen sich verschiedene Porzellanarbeiter im Haag nieder, die vorher in Frankenthal und in Höchst tätig gewesen waren. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn auf einigen Erzeugnissen der Haager Manufaktur die Bemalung und die Farbengebung an deutsche Vorbilder erinnern. Doch entwickelt im allgemeinen die Haager Fabrik in der Bemalung die meiste Eigenart und ihren Hauptreiz, während gerade die Formen oft der Fremde entlehnt oder sogar in der Fremde hergestellt waren. So gibt es Haager Stücke, die offenbar in Ansbach fabriziert und im Haag nur bemalt worden sind, bei denen das A der Ansbacher Fabrikmarke in den Storch des Haager Merkzeichens verändert worden ist. In andern Fällen findet sich die Haager Marke, ebenso wie der Dekor, meistens unter der zweiten Glasur. Ebenso ist man mit aus Tournai (Doornik) stammenden Produkten verfahren. Doch sind die Haager Arbeiten nichts weniger als Plagiate, sie haben im Gegenteil ihren ganz eigenen Charakter, und die fremden Stücke, die ihnen als Vorbild oder als Rohmaterial dienten, sind mit feinem Gefühl in etwas ganz Neues umgewandelt worden, so daß man hier von einem »Veredelungsverkehr« sprechen kann. Bis 1778/79 beschränkte sich die Tätigkeit der Haager Fabrik auf das Dekorieren des von auswärts gelieferten weißen Porzellans; erst von da ab wurde das Porzellan in der Fabrik selbst hergestellt; von 1784 ab verlegte man sich wieder ausschließlich auf das Bemalen. In finanzieller Hinsicht entsprach die Fabrik nicht den Erwartungen, die man an sie geknüpft hatte. Ob der junge Johann Franz Lyncker, der 1781 seinem Vater als Leiter der Fabrik folgte, und der ein echter Industrieritter gewesen zu sein scheint, seiner Aufgabe nicht gewachsen war oder ob die Konkurrenz zu groß war, ist nicht bekannt. Fest steht nur, daß der junge Lyncker in immer größere Zahlungsschwierigkeiten geriet, so daß er sich 1789 sogar genötigt sah, den Haag zu verlassen. Er kehrte dann aber bald zurück, um noch einmal sein Heil mit der Fabrik zu versuchen. Doch umsonst! Seine Gläubiger ließen ihm keine Ruhe, und so ging er 1790 zum zweiten- und letztenmal davon. Damit hat die Haager Manufaktur ein Ende. Lyncker, der sich nach seiner Verheiratung mit der belgischen Baronesse de Colyn de Beusdaal den Adelstitel beigelegt hatte und der als Herr von Lyncker den Titel Landgräflich Hessischer Legationsrat erhalten hatte, kommt als solcher bis 1812 in Darmstadt vor. Das Haager Porzellan, das natürlich hauptsächlich im Haag und in Holland seine Abnehmer fand, wurde, wie aus notariellen Akten jener Zeit hervorgeht, auch vielfach nach der Türkei exportiert. Über die finanzielle Geschichte der Fabrik sind wir jetzt durch reiches archivalisches Material orientiert; dasselbe war bis vor kurzem völlig unbekannt und ist erst durch den Vortragenden, Dr. van Gelder, zutage gefördert und durchforscht worden. So wissen wir z. B. aus den Akten über den Verkauf der Konkursmasse, welche Preise für die verschiedenen Stücke gezahlt wurden. Die bedeutendsten Sammlungen Haager Porzellans befinden sich im Haag: im Städtischen Museum, das in den letzten Jahren unter seinem neuen Direktor gerade zahlreiche schöne Stücke erworben hat, und beim Baron Dr. jur. J. A. N. van Zuylen van Nyeveld. Von den wertvollsten Stücken hatte der Vortragende Zeichnungen in Wasserfarben im Haag anfertigen lassen, die in der Sitzung die Runde machten; außerdem wurde der interessante Vortrag durch eine Menge zum Teil farbiger Lichtbilder erläutert. — Nach dem Vortrag ließ Professor Dr. J. Six aus seiner Sammlung einen in Silber gefaßten Krug aus Elfenbein sehen, dessen reicher Schnitzarbeit, Darstellungen von Tritonen und anderen Seegottheiten, Six ein Werk des wenig bekannten holländischen Bildhauers Tetrode oder Tetroh erkennen zu müssen glaubt. Tetrode muß zu seiner Zeit, das heißt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sehr berühmt gewesen sein, denn verschiedene Landgenossen haben sein Hauptwerk, einen Hochaltar aus Marmor und Alabaster, der in der Alten Kirche in Delft gestanden hat, in lateinischen Versen als ein Wunderwerk ersten Ranges besungen. Erhalten geblieben ist von dieser Herrlichkeit nichts, wie man überhaupt, abgesehen von einigen Ornamentstichen nach seinen Entwürfen, kein Werk von der Hand Tetrodes kennt. Six brachte die Elfenbeinschnitzereien in Zusammenhang mit einem Ornamentstich von Jacques de Gheyh nach Tetrode, einem Rundbild mit mythologischen Figuren, der als Entwurf für

eine Schüssel gedacht war, und einem Elfenbeinrelief in München, das die Geschichte der Helle darstellt und das er auch Tetrode zuschreiben möchte. *M. D. Henkel.*

FORSCHUNGEN

Zu dem Aufsatze in Nummer 11 der Kunstchronik von Victor Wallerstein über eine **Gruppe altdeutscher Bilder,** die sich zu einem Teil in Stuttgart, zum anderern Teil auf Schloß Lichtenstein befindet, schreibt uns Herr Direktor Dr. Heinz Braune aus München: »Auch mich hat diese Gruppe, die ich vielleicht noch um einige Stücke erweitern könnte, schon lebhaft interessiert; und da Herr Wallerstein für eine engere Lokalisierung derselben nichts Bestimmtes erfahren konnte, so bitte ich Sie, im Interesse der weiteren Forschung mitteilen zu dürfen, daß die fraglichen drei Bilder aus Rottweil oder seiner nächsten Umgebung stammen. Ich habe vor Jahren einmal die Korrespondenz des Fürsten Ludwig Wallerstein durchgesehen, dessen berühmte Sammlung altdeutscher Meister von König Ludwig I. für München erworben worden ist. In dieser finden sich zahllose Angebote von Händlern, Privaten und Sammlern. Ich erinnere mich deutlich, daß sich darunter auch jenes, heute im Besitz des Herzogs von Urach auf Schloß Lichtenstein befindliche Gemälde befand, und zwar kam das Angebot eben aus Rottweil, was mir damals um so plausibler erschien, als ich jene Gruppe schon aus stilistischen Gründen am verständlichsten dort untergebracht gewußt hätte.«

VERMISCHTES

Ein Vorlesungszyklus über den Wiederaufbau Ostpreußens. In der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg veranstaltet der Verein »Heimatschutz in Brandenburg« eine Reihe unentgeltlicher Vorlesungen über den Wiederaufbau Ostpreußens. Die Reihe eröffnet Prof. Robert Mielke am 16. Januar d. J. mit einem Vortrag über Land und Siedelungen Ostpreußens. Ferner werden sprechen: am 23. Januar Prof. Mielke über ländliche und bürgerliche Baukunst Ostpreußens, am 30. Architekt Maul über den Wiederaufbau zerstörter Ortschaften, am 6. Februar Realgymnasialdirektor Prof. Wetekamp über Baum und Pflanze in ihren Beziehungen zur Architektur und zum Schluß voraussichtlich Geh. Reg.-Rat Prof. W. Franz über Verkehrs- und Industriebauten auf dem Lande.

Das **Berliner Kunstgewerbe-Museum** veranstaltet im Januar und Februar 1915 in seinem Hörsaal, Prinz Albrechtstraße 7—8, Hof, zwei öffentliche Vortragsreihen von je sechs Vorträgen: 1. Direktorialassistent Dr. Theodor Demmler: Deutsche Bildnerei im Mittelalter, Dienstags abends $8^1/_2$ Uhr, Beginn Dienstag den 12. Januar; 2. Direktorialassistent Dr. Rudolf Bernoulli: Germanische und romanische Strömungen in Kunst und Kultur der Schweiz, Donnerstags abends $8^1/_2$ Uhr, Beginn Donnerstag den 14. Januar. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder erläutert.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang | 1914/1915 | Nr. 15. 8. Januar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

EINE DEMÜTIGUNG J. G. SCHADOWS.

Von Hermann Ehrenberg

Man hätte glauben sollen, daß im Jahre 1824 der Ruhm Johann Gottfried Schadows hinreichend gefestigt war, um den großen Künstler vor Demütigungen zu behüten. Daß dem nicht so war, daß zum mindesten er selbst eine ihm damals widerfahrene Behandlung als die ärgste Demütigung seines Lebens empfand, werden die nachfolgenden Zeilen erweisen.[1])

Am 18. Dezember 1819 beschloß die Versammlung der Kneiphöfschen[2]) christlichen Kaufleute in Königsberg in Ostpreußen, aus der Stiftung des verstorbenen Kaufmanns Daniel Zimmermann einen Betrag bis zu 2000 Taler als Kosten eines ihm zu errichtenden Denkmals zu entnehmen. Der Regierungsrat und Oberbaudirektor Müller in Königsberg fertigte einen Entwurf, wonach das Denkmal in Berlin, in erster Linie durch den Akademiedirektor Schadow ausgeführt werden sollte. Sein Entwurf wurde genehmigt, ebenso sein Kostenanschlag, den er am 3. Dezember 1823 einreichte. Letzterer lautet:

1) Sie stützen sich auf das Archiv der Königsberger Kaufmannschaft S. 86. (Staatsarchiv Königsberg). Die Verhandlungen werden hier nur insoweit wiedergegeben, als sie für die persönlichen Erlebnisse des Künstlers und die Entstehung seines Kunstwerkes von Bedeutung sind. Die Briefe Schadows sind buchstäblich genau wiedergegeben, die übrigen Briefe dagegen mit Weglassung unwesentlicher Einzelheiten. Das hier besprochene Denkmal ist zum erstenmal veröffentlicht von A. Bötticher, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. VII. Königsberg. 1897, Seite 115 in ungenügender Autotypie, mit weiteren Nachweisen auf S. 113. — Vgl. ferner den kurzen Vermerk bei Friedländer, J. G. Schadows Aufsätze, Briefe und Werke. 2. Auflage. Stuttgart 1890. Eine feinsinnige Charakterisierung von Schadow als Zeichner bei Tschudi in der Zeitschrift Kunst und Künstler. II. 3 f. Über Schadows Briefwechsel gibt auch Aufschluß H. Mackowsky, La journee des emotions, Kunst und Künstler. VIII. 337 ff. Nach einer sehr gef. Mitteilung von Professor H. Mackowsky, dem wir die wichtigste Förderung in der Kenntnis Schadows neuerdings verdanken und von dem wir demnächst eine große Biographie des Meisters zu erwarten haben, stammt der Gipsausdruck des Reliefs der Caritas, der in der von Mackowsky veranstalteten Schadow-Ausstellung in der Kgl. Akademie der Künste (vgl. den Katalog der Ausstellung, Berlin, Bruno Cassierer 1909, Nachtrag S. 198) zu sehen war, von Schadow selbst her. Er gehörte damals (1909) Herrn Herbig in Pankow (Berlin), ist aber inzwischen von diesem verkauft.

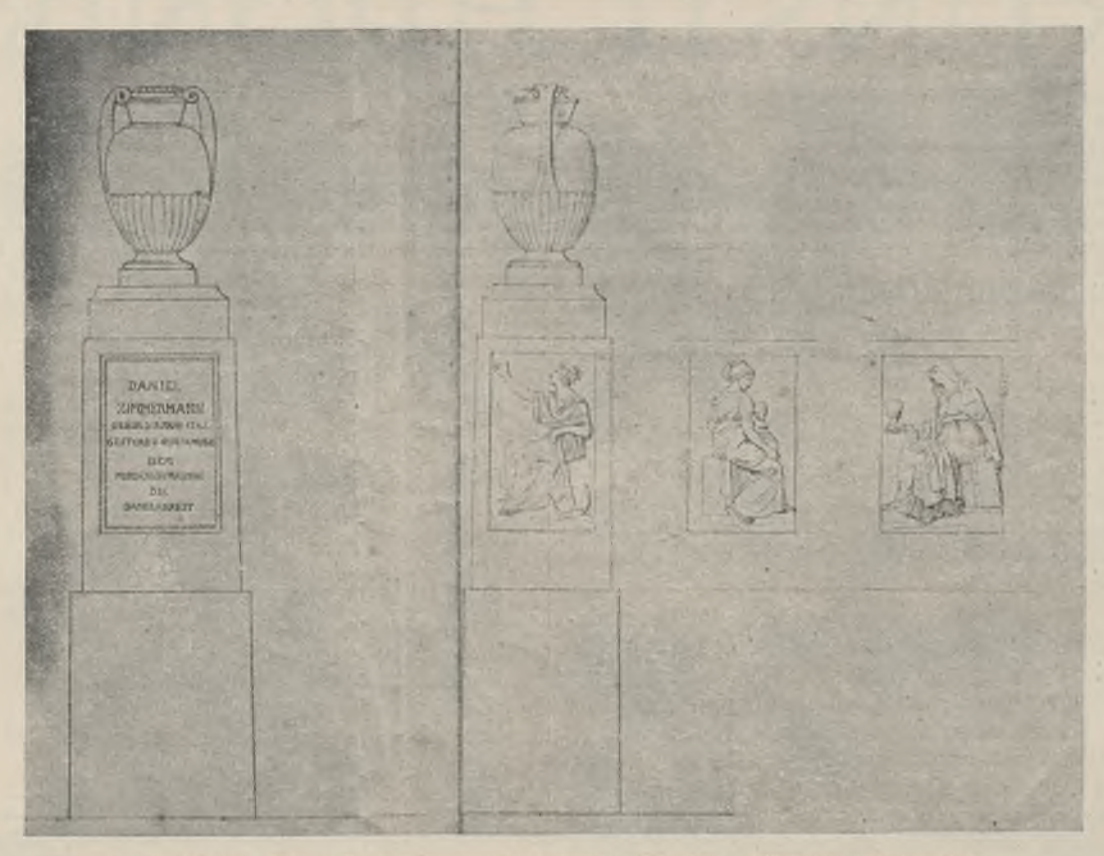
2) Kneiphof ist der vornehmste Stadtteil des damaligen Königsberg, der Sitz der Großkaufleute.

»Dem Herrn Director Schadow in Berlin für die Arbeit incl. dem carrarischen Marmor	860.—	Thaler
Dem Bronzegießer und Ciseleur für den Fackel-Aufsatz und für die Buchstaben der Inschrift . . .	312.—	„
Für die echte Glanz- und Matt-Vergoldung der dazu bestimmten Zierrathen und Buchstaben, im Feuer	90.—	„
Für 40 laufende Fuß Geländer von Gußeisen (angenommen, daß die Grabstelle auf 10 Fuß im □ eingefaßt werden kann)	70.—	„
Für Transport [auf dem Seeweg], Fundamentlegung, Vergießen der Pfeiler in die gehauen 4 Ecksteine und sonstige extraordinäre Ausgaben, reichlich gerechnet präter propter	300.—	„
Summa Summarum	1632.—	„ «

Die weiteren Verhandlungen führte der Geh. Kommerzienrat Wolff in Königsberg, der sich an seinen Freund, den Berliner Oberbürgermeister Deetz mit der Bitte wandte, die erforderlichen Verträge mit Schadow und dem Bronzegießer und Ziseleur Couë nach den Müllerschen Entwürfen zu vereinbaren. Letzterer, ein geborener Franzose, der mit Schadow auch am Rostocker Blücherdenkmal arbeitete und 1824 Lehrer an der neu errichteten Ziseleurschule in Berlin wurde (Thieme-Becker, Künstler Lexikon VII), sollte die Anfertigung von Fackeln und einem Eichenkranz, z. T. mit starker Feuervergoldung, für 370 Taler, einschließlich aller Nebenkosten, bis zum 1. Juli 1824 übernehmen. Schadow dagegen sollte sich zur Anfertigung sämtlicher Marmorarbeiten in der gleichen Zeit für die von ihm verlangte Summe von 860 Taler, wovon 500 Thaler im voraus zu entrichten seien, verpflichten und hierbei reinen karrarischen fleckenlosen Marmor verwenden.

Beide Vertragsabschlüsse stießen auf Schwierigkeiten. Aus den Bronzezutaten wurde, wie wir sehen werden, schließlich überhaupt nichts. Und Schadow nahm an der zu knappen Lieferfrist und an der Bedingung ganz reinen fleckenlosen Marmors Anstoß. Wahrscheinlich aber war er von vornherein über die Forderung, sich nach den Müllerschen Zeichnungen richten zu sollen, sehr verstimmt. In seinen Lebens-Erinnerungen[1]) schreibt er: »Für Königsberg war die Werkstatt mit einem Denkmale beschäftigt, zu Ehren

1) Joh. Gottfr. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849. Seite 211.



J. G. Schadow, Entwurf für das Zimmermann-Denkmal in Königsberg. (Königsberg, Staatsarchiv.)

des verdienstvollen Kaufmann Zimmermann. Man hatte dem dortigen Baurat Müller die Zeichnung dazu übertragen, welche, sonderbar genug, hier eingieng, als die halbe Arbeit gethan war.« Wirkliche Schwierigkeiten begannen nach Ausweis der Akten, als Schadow, was wir als sein gutes und selbstverständliches Recht ansehen möchten, einiges an den Müllerschen Zeichnungen ändern wollte. Müller fühlte sich dadurch in seiner Künstlerehre gekränkt und scheint sofort das Vorsteheramt der Kaufmannschaft gegen Schadow scharf gemacht zu haben. Wir sind wenigstens überrascht, in einem Briefe des Vorsteheramts an Müller am 20. Mai plötzlich recht kriegerische Töne zu vernehmen: »Wir müssen auf strenge Ausführung (Ihrer Zeichnungen) gemäß dem Vertrage dringen. Wir haben den verlangten Preis ohne Abzug bewilligt, die jetzigen Abänderungen scheinen aber eine Ersparung an Material zu verraten. Wir bitten Sie, die Sache mit Schadow zu arrangieren, damit wir der Unannehmlichkeit überhoben werden, im Wege Rechtens unsere Ansprüche gegen Schadow durchzusetzen.« Wolff hatte zunächst einen verbindlichen und entgegenkommenden Brief an Schadow aufgesetzt, worin er dessen Vorschläge billigte, man hege »das Vertrauen zu seinem Kunstgeschmack, daß durch die Änderung das Ganze von seinem Ansehen nichts verlieren würde«. Aber dieser erste Briefentwurf ist durchstrichen worden und unter dem Einfluß Müllers und seiner Freunde hat dann Wolff am 9. Juni Schadow an Müller verwiesen, »da ich nicht in der Lage bin, die Zweckmäßigkeit der Änderung zu beurteilen«. Müller triumphierte also, Schadow aber war mit Recht außer sich. Man mutete ihm zu, Skizzen eines in weiteren Kreisen gänzlich unbekannten Oberbaudirektors buchstäblich, gewissermaßen rein handwerklich in Marmor zu übertragen, während er, der angesehene und gefeierte Künstler, sie doch nur als Anhalt, wie man sich das Denkmal in Königsberg ungefähr dachte und wünschte, betrachten konnte. In seiner Aufregung schrieb Schadow die folgenden eigenhändigen Briefe an den Oberbürgermeister Deetz.

1. Mit denen Herrn Bestellern des Denkmal Zimmermann bin ich zerfallen, ehe sie die p. Arbeit gesehen haben — die ich dem Contracte zufolge Mitte September fertig bekomme. Um dies zu leisten, hat von dem Tage, wo Sie unterschrieben und den Vorschuß gaben — nicht dürfen losgelassen werden. Drei Monate nachher hat der Reg. Rath Müller denjenigen architectonischen Riß geschickt, wonach gearbeitet werden sollte, mit dem Zusatze: »nicht im geringsten davon abzuweichen«. Die architectonische Arbeit war fertig, denn wie hätte ich zu rechter Zeit mit den drei Figürchen können fertig werden — und da ich solche nach der ersten Scizze des H. Müller solte arbeiten lassen, konnte die Arbeit mit dem nachgeschickten Risse nicht genau übereinstimmen. Dies schrieb ich Herrn Müller, und dieser antwortete mir —: dann wäre es mit der Arbeit nichts, ich möchte geradezu mit den Bestellern mich suchen zu einigen. Ich schrieb an Herrn Geh. Comm. Rath Wolf, der den Contract unterschrieben hat: wie das gekommen, wie Herr Müller mir 9 Zeichnungen zu den 3 Figurchen geschickt hätte, die ich alle hätte entbehren

können, und den architectonischen Riß nach geschehener Arbeit etc.[1]).

Dieses Schreiben wurde Herrn Müller mitgetheilt und mir geantwortet: ich müsse mich doch mit Herrn Müller einigen — sie verständen nichts davon — ihm sei als Künstler die Leitung übertragen. Auch darin habe ich mich zu schicken gesucht und diesem einen genauen Riß der Arbeit geschickt, wie sie ist — den hat er mir zurückgeschickt — hält alles für verwerflich, meint, der Fackel-Aufsatz müsse nun wegbleiben, entsagt sich aller Theilnahme und hat mir eine Erklärung jener Herren zugeschickt, wonach ich gerichtlich angehalten werden soll: Herrn Müller[s] Riß zu befolgen. In meinem Leben bin ich nicht mehr gedemütigt worden! Schon hab ich die erste Zeichnung befolgt, welches auch wol zu sehen, und wenn es wirklich der Fall wäre, wo es anders erschiene — so frägt sich doch — ob es deshalb schlechter? Die 3 Figurchen werden viel größer, als sie nach der Disposition des H. Müller werden konnten, und ich hätte es mir viel leichter machen können.

An den Fackel-Aufsatze habe ich das schief hängende Kränzchen nicht gut gefunden, wie auch das: Flammen und Bänderchen vergoldet sein sollen — ferner hab ich gerathen: die Inschrift einzuhauen. Der Conducteur Laudien hier, hat mir die Inschrift abgefordert, will die Buchstaben einzeln in Bronze machen lassen; wenn es genau so werden sollte, wie H. Müller Zeichnung, dann müste ich die ganze Arbeit von neuen anfangen, wobei aber wieder nichts gewonnen wäre, als das! und man mir auf die itzige Arbeit eine Entschädigung zu geben hätte — das Denkmal ist von der Art, das es wahrscheinlich auf einem andern Grabe auch schicklich anzubringen! Das eiserne Gitter ist bestellt und hab ich den Vorschuß geleistet.

Wenn Herr Müller nichts mehr damit will zu thun haben, so müste mir doch jemand genannt werden, an den ich das Werk adressiere, der das Versetzen versteht, und hiezu wäre mir ein gescheuter Mauermeister oder Steinmetz-Meister am liebsten. Statt der Fackeln schlage ich vor, eine Schaale von Marmor oder einen Aschenkrug. Die Schaale kann 60 Thaler — der Aschenkrug 150 Thaler kosten. Sollte man einem Mann, der so viele und so große Denkmale ausgeführt hat, nicht das Zutrauen gönnen, auch einen guten Rath zu ertheilen? Ihre gütige Vermittelung erbitte ich, und kann Ihnen versichern, daß ich bei diesem Denkmale meinen Theil mit allen Bedacht gearbeitet habe, und in Marmor noch arbeiten werde. Mit wahrer Hochachtung verharre ich Euer Hochwolgeboren

Berlin den 9ten August 1824. ergebener G. Schadow.

2. Euer Hochwolgeboren werden aus beikommenden ersehen: das, nach der mir mitgetheilten Zeichnung, die K[önigliche] Eisengießerei das Gitter zum Zimmermann-Denkmale angefertigt und verpackt hat.

Die Zahlung dafür wollten Sie leisten, indessen will ich allenfalls das Gitter in meine Behausung aufnehmen, aber dieses könnte auf jeden Fall mit nächster Gelegenheit nach Königsberg und würde ich es hinbesorgen — wenn ich eine Adresse wüste. Herrn Laudien habe ich noch nicht gesehen, von der Inschrift höre ich auch nichts, sonst hätte meine Arbeit auch in diesen Monat noch können abgehen.

Wenn ein Unpartheiischer dahin schriebe, das unser Denkmal quest.: differierend von der zweiten Zeichnung des Herrn Regierung-Rath Müller, deshalb nicht minder gut und geschmackvoll ist, und also die Bedenklichkeiten ganz unnötig sind, dann möchte dies von mehr Würckung sein, als wenn ich selbst diese Sache verteidigen soll.

Mit wahrer Hochachtung verharre Dero ergebener
Berlin, den 3ten Sept. 1824. G. Schadow

(Schluß folgt.)

1) Am Rande hat Schadow quer hinzugefügt: Der Fackel-Aufsatz kann wol stattfinden, wenn auch die Plinte nicht quadrat ist.

NEKROLOGE

Am 25. Dezember starb in seinem Wohnort Eschersheim bei Frankfurt a. M. der Maler **Wilhelm Altheim** im Alter von erst 43 Jahren. Geboren in Groß-Gerau am 2. August 1871, besuchte er von 1886 bis 1894 die Kunstschule des Städelschen Instituts, wo besonders Hasselhorst von Einfluß auf ihn wurde. Nächstdem ging er zu Diez in München und war auch kurze Zeit in Paris. Dies konnte ihm indessen bei seiner schon früh sehr bestimmt ausgeprägten Veranlagung wenig bieten, die auf eine wesentlich zeichnerische Bewältigung der Außenwelt ging, auch wo er sich einer sparsamen Farbengebung bediente. Ein tiefes und echtes Gefühl für alles Ursprüngliche führte ihn zu einer ebenso anmutenden Darstellung primitiver Menschen, von Tieren und der ungemein fein gesehenen Landschaft. Dafür sind seine zwei Arbeiten im Städelschen Institut: »Nach schwerer Arbeit« (1898) und »Das Vesperbrot« (leicht kolorierte Sepiazeichnung von 1900) charakteristische Beispiele. Nach einem seiner besten Bilder: »Der Heilige und der Bär« ließ der Frankfurter Kunstverein vor einigen Jahren eine Reproduktion als Vereinsgabe verteilen. Sein letztes Werk ist ein (noch nicht erschienenes) Plakat für die Verwendung von Hunden zur Verwundetensuche. Eine vom Kunstverein für den Januar 1915 bereits vorbereitet gewesene Ausstellung seiner Werke, die sich nun ganz von selbst zur Gedächtnisausstellung gestaltet, wird Gelegenheit geben, noch näher auf den Künstler einzugehen, dessen Kraft in den letzten Jahren freilich offenbar im Abnehmen war.

PERSONALIEN

Der Senat der Freien- und Hansestadt **Lübeck** hat dem Direktor des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck, Dr. **Karl Schaefer,** den Professortitel verliehen.

Professor **Rudolf Hellwag** aus Karlsruhe, der bekannte Landschafter, weilte bei Kriegsbeginn in England und ist nun dort interniert worden. Der Künstler ist der Leiter der geplanten großen Jubiläumsausstellung zur Feier der 200 jährigen Gründung der Stadt Karlsruhe, die für das kommende Jahr in Aussicht genommen war. Vorerst hat man die Veranstaltung auf das Jahr 1916 verschoben.

Max Pechstein, der vor Ausbruch des Krieges eine Reise nach den Südseeinseln angetreten hatte, um dort für einige Zeit zu arbeiten, ist, wie aus einer jetzt hierher gelangten Mitteilung hervorgeht, als Kriegsgefangener in Japan untergebracht.

WETTBEWERBE

Ein **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen für **Ausstellungsmedaillen** wird vom Rat der Stadt Leipzig unter Künstlern sächsischer Staatsangehörigkeit zum 1. Februar 1915 ausgeschrieben.

Trotz des Krieges hat in **Wien** ein Ausschuß unter Anteilnahme von Vertretern der Stadt beschlossen, dem um Wien hochverdienten Bürgermeister Dr. Johann Nepomuk Prix ein Denkmal zu errichten. Ein öffentlicher **Wettbewerb** soll hierfür unter österreichischen Künstlern ausgeschrieben werden. Das Denkmal wird auf dem Schmerlingplatz in der Gartenanlage vor dem Justizpalast gegen die Ringstraße hin zur Aufstellung gelangen.

KRIEG UND KUNST

Die Vernichtung des Farbenfundes von Herne-St. Hubert in Belgien. Aus Tongeren, einer Stadt des südlichen Teils der belgischen Provinz Limburg, kommt die Nachricht, daß der für die Geschichte der Maltechnik wichtige und in vielfacher Beziehung hochinteressante Farbenfund des zwischen Herne und St. Hubert aufgedeckten römischen Grabes nebst Tausenden von Urnen, Münzen und antiken Gegenständen, die der unermüdliche Eigentümer, François Huybrigts, im Laufe jahrzehntelanger Grabungen zutage gefördert hatte, durch die Beschießung des Ortes ein Raub des Flammen geworden ist. Professor Ernst Berger berichtet ausführlich darüber in den von ihm herausgegebenen »Münchener kunsttechnischen Blättern« (Verlag E. A. Seemann in Leipzig); auch in seiner »Maltechnik des Altertums« ist die außerordentlich wichtige Entdeckung bereits eingehend behandelt worden.

Im Mai 1898 wurden bei Herne-St. Hubert in der Nähe des nördlichst gelegenen römischen Kastells Aduatuca (jetzt Tongres, Tongeren) in einem Tumulus nebst zahlreichen Objekten (Urnen, Tonkrügen, Schüsseln aus Bronze, Waffen mit den Abzeichen eines höheren Beamten: Phaleren) zahlreiche Farbenreste und für Malzwecke geeignetes Handwerkszeug gefunden. Die Farben bestanden in einer großen Zahl (über 100 Stück) kleiner Würfel (1,3 cm breit und lang, 1 cm hoch), die, wie es scheint, in mit Zwischenteilungen versehenen, völlig verwitterten Holzkästchen aufbewahrt worden waren; darunter mehrere Arten von Rot, Gelb, verschiedene Schwarz, Blau, Grün und Grau. Diese sowie einige größere Farbenstücke in Plattenform hatten sich im Moment der Ausgrabung wie Butter schneiden lassen. Auch weiße Farbe fand sich, die anscheinend durch Zersetzung von Bleistücken entstanden war (Bleiweiß). Des weiteren wurden in einem Bronzekästchen eingeschlossen etwa 20 Bronzetiegel von 5×5 cm Höhe und 3 cm Durchmesser zutage gefördert, die mit Farben verschiedener Art, wie Dunkelrot, Zinnober, Ocker, Schwarz und Mischungen von dunkler Farbe gefüllt waren. In nächster Nähe des Kästchens mit den erwähnten Farben fand sich ein eisernes Etui mit Pinseln. Die Holzteile dieser Pinsel waren sozusagen petrifiziert; man konnte aber bei genauem Betrachten noch die Stellen unterscheiden, wo die Pinselhaare befestigt gewesen waren. Von andern zum Handwerkszeug des Malers gehörigen Objekten sind zu erwähnen: einige Instrumente in der Art des Stilus, ein langgestieltes Löffelchen aus Bronze, eine Platte aus grauem Marmor und zwei eigenartig geformte Zirkel aus stark oxydiertem Metall.

Es gibt nun noch einen ähnlichen Fund aus dem Altertume im Norden: In St. Médard-des-Près (Südfrankreich) wurde i. J. 1847 ein römisches Malergab aufgedeckt, wobei außer zahlreichen in Flaschen und Näpfchen befindlichen Farbenresten das wohl einzige auf uns gekommene Instrumentarium eines enkaustischen Malers gefunden wurde. Durch die von dem Pariser Chemiker Chevreul alsbald vorgenommene Analyse der Farbenreste und einiger in Tongefäßen befindlichen Materien wurde die Gegenwart von Wachs und Mischungen von Wachs mit Harzen als Bindemittel der Farben konstatiert. Die große Bedeutung dieses Fundes für die Frage der antiken Enkaustik läßt sich daran ermessen, daß es durch ihn, in Verbindung mit den in Oberägypten zutage geförderten enkaustischen Mumienbildnissen, erst möglich war, eine richtige, d. h. der Wahrheit nahekommende Rekonstruktion dieser Malweise zu schaffen, während man vorher, auf wenige und schwer verständliche Schriftstellen antiker Autoren gestützt, nur auf Vermutungen angewiesen war.

Durch den Farbenfund von Herne-St. Hubert ist die Frage nach dem Bindemittel, mit dem die spätrömischen Maler gemalt haben dürften, wieder lebhaft angeregt worden, und der glückliche Finder, François Huybrigts, hat auch bald darauf chemische Analysen an der Universität zu Lüttich machen lassen, über die der Aufsatz der »Münchner kunsttechn. Blätter« sich des längeren ausläßt.

Als vor einem Jahre der bekannte Weimarer Fachmann auf dem Gebiete der Farbenforschung Prof. Dr. E. Raehlmann Mitteilung machte, daß er beabsichtigte, über die Farbstoffe der Malerei in den verschiedenen Kunstperioden mikroskopische und mikrochemische Untersuchung anzustellen, machte Berger ihn auf den Fund von Herne-St. Hubert aufmerksam, und durch seine Vermittlung wurden ihm von Huybrigts die benötigten Farbenproben des Fundes zur Verfügung gestellt. In der inzwischen bei E. A. Seemann erschienenen Publikation (»Über die Farbstoffe der Malerei in den verschiedenen Kunstperioden nach mikroskopischen Untersuchungen«) hat Raehlmann einige Farben des Fundes beschrieben. So ist der Fund von Herne-St. Hubert noch für die Wissenschaft nutzbar gemacht worden, bevor er für immer verloren gegangen ist.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung deutscher Waren unter fremder Flagge. Die wichtige Angelegenheit ist seit unserem letzten Bericht darüber weiter geklärt worden. Der Vorsitzende der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe Direktor Groß hat sich inzwischen mit den zuständigen Reichsbehörden, auch mit verschiedenen Fabrikantenvereinigungen in Verbindung gesetzt; auch die Ständige Deutsche Ausstellungskommission hat sich mit der geplanten Ausstellung befaßt. Es kann festgestellt werden, daß die Ausstellung allgemeinen Anklang gefunden hat. Die Ansicht, daß die deutsche Ausfuhr dadurch leiden könnte, ist ganz vereinzelt geblieben. Allgemein ist die Meinung durchgedrungen, daß die deutschen Erzeugnisse endlich überall als solche bezeichnet und anerkannt werden müssen. Außerdem soll die Ausstellung zeigen, daß die deutsche Industrie durchweg in der Lage ist, den deutschen Bedarf zu decken, daß ihre Erzeugnisse ausländischen, die etwa hier und da bevorzugt wurden, ebenbürtig sind; sollte sich aber bei einigen wenigen herausstellen, daß die ausländischen besser sind, so wird das die deutschen Fabrikanten ansporen, den Vorsprung einzuholen. Endlich hat sich die Ansicht geltend gemacht, daß die Ausstellung erst nach dem Friedensschlusse stattfinden sollte: die vielen Fabrikanten, die im Felde stehen, würden benachteiligt sein, wollte man die Ausstellung während des Krieges in ihrer Abwesenseit veranstalten, so daß sie die Ausstellung gar nicht oder nur mangelhaft beschicken könnten. Sicher ist auch, daß die Ausstellung am umfassendsten wirken wird, wenn sie als Wanderausstellung veranstaltet wird. Einstweilen werden nach Möglichkeit alle nötigen Unterlagen beschafft, die für das Gelingen des wichtigen vaterländischen Unternehmens nötig erscheinen.

SAMMLUNGEN

Der kürzlich verstorbene Düsseldorfer Maler **H. E. Pohle** vermachte den städtischen **Kunstsammlungen in Düsseldorf** ein Gemälde »Überschwemmung am Rhein« von seinem Vater, dem gleichnamigen Landschaftsmaler, mehrere Studien desselben Künstlers und eine große Untermalung »Piazza del Popolo in Rom« von Oswald Achenbach.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 16. 15. Januar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEKROLOGE

Am 4. Januar ist **Anton von Werner** nach langem Leiden im 71. Lebensjahre verschieden. In der Zeit des großen Völkerkrieges starb der Maler, dessen Name mit den Kämpfen des Jahres 1870 und 71 unlöslich verknüpft ist. Was Anton von Werner gewesen, braucht nicht an dieser Stelle aufs neue gesagt zu werden. Und sein Tod soll zu allerwenigst Gelegenheit geben, die Erinnerung an erbitterte Kunstfehden zu erneuern, in denen er ein leidenschaftlicher Führer gewesen. Blieb er äußerlich nicht selten Sieger, so strafte ihn das Schicksal mit schwerer Verbitterung, da die Macht des Kunstpolitikers den Ruf des Künstlers nicht mehr zu fördern vermochte. Als vor zwei Jahren die Große Berliner Kunstausstellung ein Bild der Kunst zur Zeit Kaiser Wilhelms I. zu geben beabsichtigte, hätte Werner gewiß in diesem Rahmen die zentrale Stelle gebührt. Warum die damals geplante Gesamtausstellung seiner Werke unterblieb, hat die Öffentlichkeit niemals erfahren. Aber was an Gerüchten durchsickerte, ließ auf Widerstände im eigenen Lager schließen, denen auch der alte Kämpfer nicht mehr gewachsen war.

Als dann der große Krieg ausbrach, konnte Werner es erleben, wie seine Historienbilder eine neue Aktualität gewannen. Nach Moabit holte man schleunigst drei der Hauptstücke, und im Künstlerhaus wurden die Entwürfe zu dem großen Sedanpanorama gezeigt. Aber die Kollektivausstellung wird nun, wenn sie endlich zustande kommt, eine Gedächtnisausstellung sein. Sie wird Gelegenheit geben, das Urteil über den Künstler zu revidieren, das durch die Leidenschaft des Parteikampfes seit langem getrübt war.

Daß Werner keiner der Großen deutscher Kunst gewesen, daß ihn die Gunst einer glücklichen Stunde emporgetragen, das wird bestehen bleiben. Aber wenn nichts anderes, so besaß er das Organ, seine Zeit zu verstehen und ihrem Gebote zu folgen. Der Schüler von Lessing und Schrödter, der aus der romantischen Historienmalerei stammte, sollte selbst Geschichte erleben, als er auf die Fürsprache des Großherzogs von Baden dem Hauptquartier der dritten Armee zugeteilt wurde und in Versailles den letzten Akt des kriegerischen Dramas mit eigenen Augen sehen durfte. Er traf den Ton strenger Sachlichkeit, der den Helden seiner Zeit angemessen war. Er bemühte sich nicht um eine große Geste, die diesen Männern im schlichten Soldatenrock fern gelegen. Er wollte nicht mehr sein als der Photograph, der charakteristische Augenblicke eines großen Geschehens in ihrer optischen Wirklichkeit für die Zukunft festhält. Aber er unterschätzte selbst seine Kunst, als er in späterer Zeit in einer seiner gefürchteten akademischen Reden die Frage aufwarf, ob nicht die Farbenphotographie berufen sei, die Malerei in Zukunft überhaupt zu verdrängen. Auch seine großen Bilder aus dem Feldzuge sind künstlerisch konzipiert. Daß sie so eindrucksvoll blieben, macht nicht allein ihr materieller Gehalt, sondern vor allem die aufrechte Wahrhaftigkeit des Erlebnisses, das in ihnen Gestalt wurde.

So bleibt Werner der Ruhm, für Preußen das Dokument einer großen Zeit geschaffen zu haben. Da Menzel sich der Aufgabe entzog, ist er der Maler des deutsch-französischen Krieges, und als solchem gebührt ihm ein Platz in der Geschichte, der seiner artistischen Leistung allein versagt wäre. Auch äußerlich war seine Laufbahn mit diesem Hauptwerk seines Lebens im Grunde beschlossen, obwohl nun erst sein eigentliches Wirken begann. Die Stellung als Akademiedirektor, als Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler trug ihn zu hoch empor, als daß er sie durch neue Leistungen hätte sichern müssen. Wiederum war das Schicksal des Menschen stärker als die Kraft des Künstlers. Darum hörte man immer weniger von seinen Werken, immer mehr von seinem Wirken, das ihm eine Feindschaft eintrug, die weniger seinem Künstlertum als seinem Programm galt.

Auch seine Gegner aber müssen es Werner zugestehen, daß er ein Charakter gewesen, und manchmal ist ein starker Feind besser als ein lauer Freund. Der Zusammenschluß der jüngeren Kräfte war nicht zuletzt der Erfolg seiner rücksichtslosen Stellungnahme. Die Gefahr eines faulen Friedens war der Berliner Künstlerschaft niemals näher als gerade jetzt. Ein Nachfolger in Werners Stellung, der nicht mit gleicher Entschiedenheit Partei nimmt, fände Gelegenheit, zu vermitteln und Kompromisse zu schließen, deren Folge eine allgemeine Stagnation sein müßte und eine Isolierung der wenigen, die Charakter genug besitzen, ihrer gegnerischen Überzeugung treu zu bleiben. Vielleicht werden dann auch manche dem Akademiegewaltigen nachtrauern, die heut geneigt sind, sein Ausscheiden als eine Befreiung zu empfinden. Und wenn die Summe der künstlerischen Resultate gezogen wird, die dieser Krieg zeitigt, so wird es vielleicht nochmal heißen: warum hatten wir nicht wenigstens einen Anton von Werner!

Wiederum hat ein Düsseldorfer Künstler den Heldentod gefunden. Bei den Kämpfen im Westen fiel der Maler **Jakob Thiesen.** Als Sohn eines schlichten Winzers am 29. Juli 1884 in Rhöndorf bei Honnef am Rhein geboren, besuchte er von 1900 bis 1904 die Düsseldorfer Kunstakademie, vornehmlich als Schüler von Professor W. Spatz. In den letzten Jahren war er regelmäßig mit Figurenbildern und Landschaften auf den Düsseldorfer Kunstausstellungen vertreten. Ein herb-realistisches Bildnis seiner Eltern wurde im Jahre 1913 für die städtischen Kunstsammlungen erworben.

B. J. Blommers †. Am 15. Dezember starb im Haag einer der letzten Überlebenden der sogenannten Haager Schule, die den alten Ruhm der holländischen Malerei wieder neu begründet hat: B. J. Blommers. Geboren 1845 im Haag, studierte er an der Akademie seiner Vaterstadt und arbeitete dann unter der Leitung von Chr. Bisschop, dem Maler der altfriesischen Interieurs, wie sie sich vornehmlich in Hinlopen noch erhalten haben. 1865 stellte er in Amsterdam zum ersten Male aus: ein Scheveninger Fischerinterieur. Das Leben dieser Scheveninger Fischer in ihren einfachen Behausungen, wenn die Frau das Haus besorgt, wie am Strand, wenn die Fischerflotte zum Fang auszieht, und die Frauen winkend oder trauernd am Ufer stehen, oder wenn die Kinder in dem seichten Meer-

wasser spielen und die größeren Mädchen strickend in den Dünen sitzen, ist bis zuletzt das Thema seiner durch und durch holländischen Kunst gewesen, in der von fremdländischem Einfluß nichts zu spüren ist. Seine Sujets haben äußerlich viel Ähnlichkeit mit denen von Jozef Israëls, aber sie sind jeder Romantik bar und ohne das Rührselige, die melancholische Stimmung, die bei Israëls meistens den Grundton abgibt. Blommers' Auge oder vielmehr sein Gefühl ist nicht auf das Leid der menschlichen Existenz eingestellt, wie das von Israëls; nicht das Trübe und Schmerzliche stellt er dar, sondern die heiteren Seiten greift er heraus; das Befriedigtsein in der Beschränkung, das idyllische Behagen an der Enge des Daseins, das Glück im Winkel ist der Inhalt seiner Kunst. In manchen Interieurbildern berührt er sich in der Auffassung mit Albert Neuhuys, dem er in der technischen Hinsicht aber weit nachsteht. Die Farbe hat bei Blommers oft etwas Stoffliches, und der Ton entbehrt der Feinheit, die die Werke von Neuhuys auszeichnen. Den zarten Dunstkreis, das kaum merkbare Fluidum, das die Dinge umhüllt und verbindet, vermißt man in seinen Werken. — Blommers hat auch einige reizende lebensvolle Kinderbildnisse geschaffen, von denen das Museum Mesdag im Haag verschiedene besitzt. Stofflich aus dem Rahmen seines Werkes fallen zwei Gemälde, die Bremmer in seiner Zeitschrift »Moderne Kunstwerke« in Band IV und VI reproduziert hat, ein Stilleben mit einem blühenden Maidornstrauß und eine Gruppe badender Knaben bei einem Graben. Werke von seiner Hand finden sich in den meisten holländischen Museen. — Blommers hat sich auch als Radierer versucht; in diesen kleinen anspruchslosen Sachen behandelt er auch dieselben Themen wie Israëls, mit dem er 1869 bekannt geworden war; aber in Auffassung und Manier zeigt er hier mit Israëls ebensowenig Verwandtschaft wie in seinen Gemälden.

M. D. Henkel.

Gotthard Kühl †. Dresden hat durch den Tod Gotthard Kühls (gestorben am 10. Januar 1915 nach kurzer schwerer Krankheit) einen schweren Verlust erlitten. Große Verdienste hat sich Kühl vor allem durch die glänzende Leitung aller großen Dresdner Kunstausstellungen seit 1897 erworben, durch die er das so öde schematische Ausstellungswesen auf eine echt künstlerische Grundlage stellte und das Ausstellen von Kunstwerken erst zu einer Kunst machte. Hierdurch sind die Dresdner Kunstausstellungen, die Kühl durch immer neue dekorative Ideen reizvoll zu beleben wußte, geradezu epochemachend geworden. Auch als Lehrer an der Akademie hat Kühl in Dresden eine sehr fruchtbare reformatorische Tätigkeit entfaltet. Die Dresdner Kunst war um 1890 auf dem toten Punkt angekommen und begegnete auf den auswärtigen Ausstellungen allgemeiner Mißachtung. Die jüngere Generation der Dresdner Künstlerschaft — Bantzer, Baum, Ritter, Claudius usw. — schloß sich eben erst zur Sezession zusammen und strebte zu neuen Idealen und zur Anerkennung empor. Vor allem die Kunstakademie aber bedurfte der Erneuerung, und da brachte Gotthard Kühl, der 1895 als Leiter des Meisterateliers für Figurenmalerei nach Dresden berufen wurde, die Befreiung von der akademischen Vergreisung. Die Ausstellung seiner Schüler zu Ehren seines 60. Geburtstags Ende November 1910 zeigte augenfällig, was Kühl als Lehrer geleistet hat: eine lange Reihe tüchtiger Künstler hat er herangezogen, indem er ihnen das Handwerk und die Feinheiten der impressionistischen Malweise in ihren geistvollen Ergebnissen sorgsam überlieferte, ohne die persönliche Begabung und Neigung des einzelnen gewaltsam zu beeinflussen. Dieses allein richtige Lehrverfahren ist von seinen Schülern stets dankbar anerkannt worden. Kühls eigenes künstlerisches Schaffen hat sich nach kurzem Tasten durchaus folgerichtig entwickelt. Kühl wurde am 28. November 1850 zu Lübeck als Sohn eines Volksschullehrers geboren, mit 20 Jahren ging er von der Kaufmannsschule zur Kunst über. In München besuchte er die Kunstakademie, Wilhelm Diez wurde sein Lehrer, dann kam Kühl unter den Einfluß des Spaniers Fortuny, der damals neben Meissonier und Menzel sich als Historien- und Genremaler hohen Ansehens erfreute. Im Jahre 1879 trat Kühl in der Internationalen Kunstausstellung zu München zum ersten Male mit drei Genrebildern hervor, die diesen Einfluß zeigten. Weiter ging Kühl auf eine Reihe von Jahren nach Paris, und hier gewann er in der impressionistischen Licht- und Farbenmalerei die endgültige Grundlage seines Schaffens. Auch Holland, das er gleich Liebermann wiederholt besuchte, gab kräftige Anregungen, die ihn aber nur vorübergehend beherrschten. Die Hauptsache war, daß er seine Palette gründlich auffrischte und Luft und Licht mit ihrem Einfluß auf die Farben als bestimmend für seine Malweise annahm. Auf dieser Grundlage hat Kühl seine Kunst zu immer größerer Breite und Freiheit weiter entwickelt. Die Tiefe eines Fritz von Uhde ging ihm ab, ebenso die eindringliche Kraft Liebermanns, uns Natureindrücke zu übermitteln — aber er hatte ein Malerauge feinster Art und baute seine Bilder mit unfehlbarem Geschmack für Eleganz und dekorative Wirkung auf. Seelische Vertiefung und innerlicher Ausdruck lagen ihm nicht — auch Waisenmädchen, Chaisenträger, alte Männer im Hospital waren ihm Träger von farbigen Werten, die er mit virtuosem Geschick in seinen Bildern verwertete. Die Motive zu seinen Bildern wählte Kühl mit nicht minderem Spürsinn überall, wo sich kräftige malerische Wirkungen in seinem Sinne fanden. Die Dielen und Höfe in Lübeck, die barocken Kirchen in München, in Überlingen am Bodensee, allerlei schöne Innenräume in alten und modernen Häusern oder in seinem Atelier zusammengestellt, alles das belebt von seinen Bewohnern oder auch nur als Raumbilder bürgerlicher Wohlhäbigkeit, in Eleganz oder mindestens in farbigem Glanze — Armeleutmalerei lag ihm gänzlich fern. Einen besonderen Namen hat sich Kühl noch als Maler Dresdens und seiner alten Architektur gemacht. Die barocke Pracht der sächsischen Hauptstadt schilderte er unablässig in immer neuen Bildern. Dutzende von Malen gab er die Augustusbrücke und dann auch die neue Friedrich-August-Brücke in allen Jahreszeiten und Stimmungen von seinem Atelier und der Kgl. Kunstakademie aus, und alle die alten Bauten, Straßen und Plätze Dresdens, wie sie das 18. Jahrhundert gestaltet hat, hielt er in immer neuen Bildern in seiner geistreichen flotten Malweise bald in Ölfarbe, bald in malerischer Farbstifttechnik fest. Das Dresdner Stadtmuseum besitzt an 25 dieser Bilder, eine Sammlung, die sich der Canaletto-Sammlung der Kgl. Gemäldegalerie würdig zur Seite stellt, so himmelweit sich auch die flotte ganz persönliche Farbenkunst Kühls von der sorgsamen gleichmäßigen Camera-obscura-Kunst Canalettos sonst unterscheidet. Elf große prächtige Bilder von Dresdner Plätzen, Ortschaften und Bauwerken, die in ovalen Rahmen in die vertäfelte Wand eingelassen sind, zieren den Saal der Stadtverordneten im neuen Rathaus zu Dresden. Alle bedeutenden Gemäldesammlungen Deutschlands besitzen Bilder von Kühl, auch in der Luxembourg-Galerie zu Paris ist er neben Fritz von Uhde und anderen Deutschen vertreten. Kühl ist das Glück beschieden gewesen, bis zuletzt die volle Kraft seines Könnens zu besitzen; unter seinen Werken, die nach vielen Hunderten zählen, finden sich allerdings gar manche von geringerem Werte, was sich eben aus der Leichtigkeit und Massenhaftigkeit seines Schaffens erklärt; seine sorgfältig ausgeführten Werke aber

zeigten bis zuletzt die hohen Qualitäten, die Kühl im gekennzeichneten Sinne zu einem der hervorragendsten Maler unserer Zeit machten. Er war übrigens auch ein Meister der Wasserfarbenmalerei — das Kgl. Kupferstichkabinett besitzt eines seiner besten Werke dieser Art — und auch als Radierer hat er einzelne beachtenswerte Blätter — L'incroyable, Selbstbildnis, Strickende Bauernfrau — geschaffen. Kühl hat als führender Künstler Dresdens alle Ehren erfahren, die einem hervorragenden Künstler unserer Zeit zuteil zu werden pflegen: er besaß kleine und große goldene Medaillen, war Mitglied zahlreicher Akademien und Künstlergesellschaften und führte zuletzt den Titel Geheimer Rat. In Dresdens Kunstgeschichte hat er sich einen bleibenden Namen gemacht.

PERSONALIEN

Von den **Direktorialbeamten der Berliner Museen** rücken immer mehr ins Feld. Jetzt ist der Kustos am Kupferstichkabinett Professor Dr. **Valerian von Loga,** Ritter des Johanniterordens, als Delegierter und Militärinspekteur der freiwilligen Krankenpflege in ein Etappenquartier berufen worden. Der Volontär bei den Museen Dr. **Klar** wurde im Felde zum Leutnant d. R. befördert. Das Eiserne Kreuz erhielten die wissenschaftlichen Hilfsarbeiter beim Museum für Völkerkunde Dr. **Ebert** und Dr. **Schliephack** und der bei den Ausgrabungen der Museen beschäftigte Dipl.-Ing. Dr. **Reuther.**

An Stelle des verstorbenen Professors Petersen wurde von der Münchener Künstlergenossenschaft **Professor Karl von Marr** zum Ersten Präsidenten gewählt. Karl von Marr ist Deutsch-Amerikaner und in Milwaukee am 14. Februar 1858 geboren. Er zog frühzeitig nach Deutschland, besuchte die Kunstakademien in Berlin, Weimar und München, wo er bei Gabriel von Max und Wilhelm von Lindenschmit studierte. Seit 1893 ist Marr Bayer uud ebenso lange Professor an der Münchener Akademie.

Der erste Vorsitzende des Deutschen Werkbundes, Hofrat **Peter Bruckmann** in Heilbronn, vollendete am 13. Januar sein fünfzigstes Lebensjahr. Bruckmann hat auf kunstgewerblichem Gebiete besondere Verdienste erworben durch die hohe Entwicklung, die unter ihm die altberühmte, von seinem Großvater gegründete Silberwarenfabrik in Heilbronn genommen hat. 1897 erhielt er die württembergische Große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, und der Werkbund wählte ihn bereits mehrfach zu seinem Leiter.

Zum Vorsitzenden des **gewerblichen Sachverständigenvereins** für das Königreich Sachsen in Dresden wurde an Stelle des verstorbenen Geh. Hofrats Prof. Lossow der bisherige stellvertretende Vorsitzende Hofrat Prof. Max Rade in Dresden ernannt. Zum ordentlichen Mitglied und zum Stellvertreter des Vorsitzenden wurde Prof. Karl Groß, der Direktor der kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden, ernannt. Ferner wurde der Dresdner Architekt Prof. Alfred Moritz Hauschild zum stellvertretenden Mitglied ernannt; die Zahl der stellvertretenden Mitglieder erhöhte sich damit von fünf auf sechs.

An die Kunstgewerbeschule der Stadt **Charlottenburg** ist der Bildhauer **Hans Perathoner** aus Bielefeld berufen worden. Perathoner, der im 35. Lebensjahre steht, ist Tiroler von Geburt, war an der Münchner Akademie Schüler von Ruemann und schuf in Bielefeld den Leineweberbrunnen. Als sein Nachfolger an der Bielefelder Kunstgewerbeschule wurde der Bildhauer **Franz Guntermann** aus Dessau berufen. Guntermann hat für Bielefeld eine Reihe von Arbeiten geschaffen, so die Charakterköpfe der vier Temperamente und ein Grabmal für Pastor Vorster.

Rudolf Schulte im Hofe vollendete am 9. Januar sein 50. Lebensjahr. Der Künstler stammt aus Westfalen, wo er in Heckendorf geboren wurde. Seine Studienzeit verbrachte er in München bei Löfftz, dann bei Schmidt-Reutte. Nach kurzem Aufenthalt in München siedelte er nach Berlin über, wo er zumal als Porträtmaler eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltete. Vor acht Jahren folgte er dem eben jetzt verstorbenen Anton von Werner im Vorsitz des Vereins Berliner Künstler, und es gelang ihm, in dieser Stellung für die Interessen der Künstlerschaft in mannigfacher Weise zu sorgen. Erwähnt sei die Entsendung von Künstlern in die Kunstdeputation der Stadt Berlin und in die Ausschmückungskommission des Reichstags, die Verleihung städtischer Ehrenpreise, die glückliche Lösung der lange Zeit schwebenden Streitigkeit um die Verwendung der Dachateliers. Schulte im Hofe erhielt für das Bildnis seiner Gattin einen Ehrenpreis der Stadt Berlin, er besitzt die goldenen Medaillen von Berlin und München und ist seit zwei Jahren Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

DENKMALPFLEGE

Aachen. Über die Arbeiten an der **Wiederherstellung** des **Aachener Münsters** berichtete der Vorsitzende des Karlsvereins in der Jahresgeneralversammlung vom 27. Dezember. Danach ist die Ritter-Chorus-Platte, die in der Vorhalle ihren Platz finden soll, in der Ausführung begriffen. Jedoch steht der Neubelag der Kreuzkapelle noch aus, weil der vom Verwaltungsausschuß gewünschten vorherigen Durchforschung des Untergrundes das Bedenken entgegengehalten worden ist, daß es sich hier um die mehrere Jahrhunderte umfassende Begräbnisstätte der Stiftsherren handelt. Die noch rückständigen Dacharbeiten sind erledigt. Die im Frühjahr wieder aufgenommenen Ausgrabungen in der Umgebung des Münsters mußten mit Ausbruch des Krieges eingestellt werden. Aus dem gleichen Grunde ist die Neubemalung des Chores über die Vorberatungen nicht hinausgekommen.

Die nun beseitigte Gefahr der Bedrohung der Grenzstadt Aachen durch etwa vordringende feindliche Truppen gab dem Berichterstatter, Landgerichtspräsident Schmitz, Anlaß zu einem geschichtlichen Rückblick auf die Schrecken und Leiden der Franzosenzeit, besonders hinsichtlich der damals von den fremden Eindringlingen geraubten Kunstschätze. Das Standbild Kaiser Karls des Großen auf dem Markt wurde schon 1794 nach Paris geschleppt. Auch der Münsterschatz wäre damals wohl der Gier der Franzosen zum Opfer gefallen, wenn man ihn nicht rechtzeitig nach Paderborn in sicheren Gewahrsam gebracht hätte. Jedoch wurden die wertvollen Säulen aus ägyptischem Granit vom Oktogon des Münsters losgebrochen und zugleich mit dem Stadt- und Kapitelsarchiv nach Paris geschafft. Den gleichen Weg gingen ein Bild von Rubens aus der Kapuzinerkirche, die Geburt Christi darstellend, und zwei Bilder von Anton van Dyck aus der Franziskaner-, der späteren St. Nikolauskirche; von den Dächern des Münsters und anderen Kirchen wurde alles Blei abgedeckt. Der im Jahre 1802 von Napoleon ernannte Bischof Bertolet schenkte, ohne dazu berechtigt zu sein, der Kaiserin Josephine das Noli me tangere-Kästchen und den von Kaiser Karl getragenen Talisman. Derselbe Bischof ließ das im Chormünster stehende Denkmal Kaiser Ottos III. beseitigen und dafür auf dem Münstervorhofe eine Säule mit der Büste Napoleons aufstellen. Nach den Freiheitskriegen wurde Frankreich verpflichtet, die geraubten Kunstwerke herauszugeben, aber nur ein Teil derselben ist nach Aachen zurückgekehrt. Sieben der ägyptischen Säulen sind im Louvre verblieben, und die

zurückgelieferten erwiesen sich alle in den Kapitälen als stark beschädigt. Die aus dem Aachener Stift geraubten Archivalien konnten mangels eines Verzeichnisses nicht ermittelt und deshalb nicht zurückgegeben werden. Auch ein Teil der Stadtarchivalien ist verloren gegangen, ebenso ein Bild von Rubens und eines von Anton van Dyck. — Der Vorstand beschloß, die Vorarbeiten für die weitere Wiederherstellung des Münsters so zu fördern, daß gleich nach glücklicher Beendigung des großen Krieges Hand ans Werk gelegt werden kann. *B.*

WETTBEWERBE

Der für das Jahr 1914 von der **Akademie der Künste in Berlin** ausgeschriebene **Wettbewerb** für Architekten um den Preis der v. Rohrschen Stiftung ist in diesem Jahre dem Architekten Emil Pohle in Braunschweig verliehen worden. Der Preis beträgt 3600 M. für eine einjährige Studienreise.

AUSSTELLUNGEN

Berliner Kunstausstellungen. Im Schulteschen Kunstsalon stellt Arthur Kampf die Vorarbeiten zu dem Wandbilde in der neuen Aula der Berliner Universität aus. Das Thema ist Fichte als Redner an die deutsche Nation. Ein Karton in halber Größe zeigt die Komposition, Zeichnungen und Farbenstudien gewähren einen Einblick in den Schaffensprozeß und geben eine Anschauung des koloristischen Charakters. Kampf ist ein viel zu kluger und kenntnisreicher Künstler, um nicht für jede Aufgabe eine geschmackvolle Lösung zu finden. Was er gibt, ist eine wohldurchdachte, anschauliche Komposition. Man könnte es eine Stilübung im Geiste der Nazarener nennen, und es ist die Frage, ob Kampf daran dachte, dem Bilde selbst den Charakter der Zeit aufzuprägen, die er darzustellen hatte, oder ob die Aufgabe der Wandmalerei ihn dazu führte, an den jüngsten Freskostil der deutschen Kunst anzuknüpfen. Jedenfalls ist da die alte Kartonzeichnung wieder lebendig geworden, mit allen ihren Fehlern und ihren Vorzügen. Die neuere Ästhetik hat so viel von den angeblich immanenten Gesetzen der Wandmalerei geredet, daß ein Künstler, der aus der naturalistisch orientierten Düsseldorfer Schule erwachsen ist, nicht wagen durfte, die ihm natürliche Sprache zu reden, wo eine monumentale Aufgabe zu lösen war. So entstand ein etwas künstlicher und kühler Idealstil, der im besonderen an Rethelscher Zeichnung orientiert ist.

Das Urteil über das Werk darf aufgespart werden, bis das fertige Gemälde der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist. Aber das muß schon heute gesagt werden, daß hier nicht ein Werk entstand, in dem ein Künstler ein großes historisches Ereignis aus seinem Geiste noch einmal gestaltete, wie Hodler es in Jena und Hannover versuchte. Kampf bleibt beim Tatsachenbericht, und seine Komposition gewinnt nicht den großen Zug, aus dem der Geist der dargestellten Handlung unmittelbar spricht und einem Funken gleich überspringt auf den Beschauer.

An eine Komposition in solchem Sinne denken moderne Künstler, wenn sie so viel wieder vom lang verpönten Inhalt in der Kunst reden. Aber es ist nicht jedermanns Sache, diesen Weg zu finden. Mancher entgleist da, der durch Jahre an einfacheren Aufgaben sich glücklich bewährte. Es war hier schon einmal bei Gelegenheit der vorjährigen Berliner Herbstausstellung von Brockhusens italienischen Kompositionsversuchen die Rede. Der Reihe seiner biblischen Darstellungen schließt sich jetzt ein Abendmahlsbild an, das im Mittelpunkt seiner Kollektivausstellung in Cassirers Kunstsalon steht. Hier soll das Sinnbild eines erschütternden Erlebnisses unmittelbar Gestalt gewinnen. Alle Tradition ist beiseite gestellt, und der Vorgang aus seinen inneren Motiven neu geformt. Aber die Vision des Künstlers ist nicht stark genug zu solchem Unterfangen. Wie die anmutigen Landschaftsmotive der Berliner Umgebung durch eine übertreibende Pinselschrift zu einer falschen Dramatik gesteigert werden, so ist die Geste dieser Menschen fast eine Grimasse. Auch diesem Bilde fehlt der Funke, denn es wurde in einem kalten Feuer geboren, das nur leuchtet, aber nicht wärmt.

Manches unserer guten Talente leidet schweren Schaden an solchem Mangel der Selbsterkenntnis, die der Grenzen eigenen Könnens nicht bewußt wird. Wir haben zu viele falsche Genies, zu wenig wahre Talente. In Gurlitts Kunstsalon haben sich zwei Maler zusammengefunden, denen niemand diesen Vorwurf machen wird. Curt Herrmann und Oskar Moll stellen ihre Kunst ganz in den Dienst einer artistischen Idee. Sie wollen Bilder malen, nicht ewige Probleme lösen und gewaltige Gefühle aufrühren. Es kommt dabei wenig auf die besondere Methode an. Schlagworte können nur bei ihrem Aufkommen für kurze Zeit interessieren. Heut weiß Herrmann so gut wie wir, daß nicht der Neoimpressionismus aller Kunstweisheit letzter Schluß ist, weiß auch Moll, daß der Stil, dem Matisse die reinste Formulierung gab, nicht das einzige Heil aller Malerei bedeutet. Aber das hindert nicht den einen und den anderen, still und eifrig das Feld zu bestellen, das er sich abgegrenzt hat. Man sollte meinen, daß auch unser Publikum nun langsam reif genug geworden sei, das zu erkennen, sich nicht, wie manche Kunstschreiber es noch immer nicht lassen können, an der Methode aufregen, sondern auf den sinnlichen Reiz solcher Farbensymphonien eingehen. Vielleicht hilft der blaue Raum, in dem Herrmanns Bilder wahrhaft mustergültig gehängt sind, manchem die Augen zu öffnen für den dekorativen Sinn dieser wahrhaft nicht revolutionären Kunst. *G.*

SAMMLUNGEN

Die reiche **Sammlung italienischer Kleinbronzen** im **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** konnte in jüngster Zeit um einige Stücke vermehrt werden, die Bode im letzten Heft der Amtlichen Berichte veröffentlicht. Das wichtigste unter ihnen ist eine Knabenbüste, die bisher in zwei Exemplaren bekannt gewesen ist, einem im Bargello und einem anderen in der Sammlung v. Pannwitz, das im vorigen Frühjahr in der Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins gezeigt worden ist. Die Zuschreibung an Vittorio Ghiberti wird von Bode abgelehnt, und der Nachweis geführt, daß es sich vielmehr um eine Arbeit des Antico handelt. Ebenfalls aus dem Paduaner Kunstkreis und wahrscheinlich aus der Nähe des Antico selbst stammt eine Gruppe des Herkules, der mit dem Antaeus ringt. Venezianisch ist eine größere Sebastiansstatuette, eine freie Nachbildung der Buchsstatuette des Francesco da Sant' Agata im Kaiser-Friedrich-Museum, die durch die Faltenzüge des Schurzes in die Nähe der jüngeren Lombardi verwiesen wird. Endlich ist eine Laokoongruppe aus der Zeit um 1540 zu erwähnen und zwei Vasen, deren phantasievoller Dekor die Herkunft aus der Werkstatt des Riccio erweist.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 17. 22. Januar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE FRANZÖSISCHEN KUNSTDENKMÄLER INNERHALB UNSERES OPERATIONSGEBIETES

Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Clemen (Bonn), der Vorsitzende des Denkmalrates der Rheinprovinz, dessen amtlichen Bericht über den Zustand der belgischen Kunstdenkmäler wir in Nr. 10 im Anschluß an einen zuerst im »Zentralblatt der Bauverwaltung« Nr. 91 und 92 veröffentlichten Aufsatz über die Baudenkmäler des östlichen Belgiens abgedruckt hatten, hat im November und Dezember im Auftrag der obersten Heeresleitung unsere Westfront bereist, um den Zustand der Kunstdenkmäler im Etappen- und Operationsgebiet festzustellen. Diesen vorläufigen amtlichen Bericht, der durch die »Norddeutsche Allgemeine Zeitung« mitgeteilt worden ist, bringen wir hier vollständig zum Abdruck.

Die Schäden an den historischen Baudenkmälern im nördlichen und östlichen Frankreich sind innerhalb unseres Etappengebietes bis in die hintere Zone des Operationsgebietes relativ gering. Man darf vor allem hervorheben, daß ganz unberührt geblieben sind, von Nordosten angefangen, Cambrai, Douai, Valenciennes, St. Quentin, die ihre reichen Kirchen, die Rathäuser wie die Museen unversehrt bewahren. Lille, in dem, obwohl es als offene Stadt bezeichnet war, unsere Truppen unerwartet und heimtückisch Feuer erhielten, ist nur anderthalb Tage lang von Südosten her beschossen worden; zumal in der Gegend des Hauptbahnhofes sind ganze Straßenviertel und einzelne Häuserfronten durch das Bombardement zerstört, doch haben die historischen Denkmäler darunter kaum gelitten. An der Kirche St. Maurice ist an einem der vier Giebel der Westfront die Spitze weggeschossen. Der Barockbau der Grande Garde an der Grande Place ist ebenso an der Spitze der Fassade durch eine Granate beschädigt, aber bei beiden Bauwerken ist dieser Schaden lokal beschränkt. Das Museum, dessen mächtiger, in den achtziger Jahren durch die Architekten Bérard und Delmas errichteter Prachtbau die eine Seite der Place de la République im Zentrum der Stadt einnimmt, ist von verschiedenen Granaten, vor allem aber reichlich von Schrapnells getroffen worden. Die Granaten haben in der Hauptsache nur an der Außenarchitektur der Südseite Schaden getan. Eine ist in den südöstlichen Ecksaal im oberen Stock eingedrungen; die Schrapnells aber haben die sämtlichen Fenster der Oberlichter zerschlagen, dazu sind auch die Scheiben im Hof durchweg durch den Luftdruck gesprungen. Eine Reihe der großen, von ihren Plätzen nicht zu entfernenden Gemälde ist durch Schrapnells oder durch herabstürzende Glassplitter und Bruchstücke des Daches beschädigt, zum Glück aber keines von den wertvollen Objekten. Die kostbarsten Bilder hat der Museumsdirektor, Em. Théodore, der während der ganzen Beschießung in dem Museum anwesend war, während des Kugelregens selbst mit persönlicher Aufopferung gerettet. Auch die berühmte Wachsbüste von Lille ist, wie ich festgestellt habe, in einem besonderen Gelaß des Kellers sicher und vor jeder Beschädigung wie vor Feuchtigkeit oder Kälte geschützt untergebracht.

Von den historischen Städten nördlich von der Aisnefront sind zum Glück Laon und auch Noyon gänzlich unberührt. Die beunruhigenden Nachrichten, daß Noyon, um das wiederholt gekämpft worden ist, beschädigt sei, haben sich nicht bestätigt. Die Kathedrale wie das Hôtel de ville sind unverletzt. Bei den notwendig gewordenen Zerstörungen einzelner Orte zwischen der Nordostgrenze Frankreichs und der Aisnelinie ist ganz deutlich zu verfolgen, wie die Heeresleitung überall sorgsam um die Erhaltung der historischen Bauten bemüht gewesen ist. Bei der Beschießung und der daran angeschlossenen Einäscherung eines Teiles von Rethel ist die hochgelegene Kirche St. Nicolas, an deren Süd- und Ostseite sich nur ein einziges langgestrecktes Trümmerfeld hinzieht, mit ihrem reizvollen spätgotischen Südportal völlig unversehrt erhalten. An der Schlachtfront nördlich und östlich von Verdun und um den Argonnerwald, sowie vor der Woëvre in der vorderen Linie des Operationsgebietes sind natürlich eine ganze Reihe von Ortschaften bei dem Hin- und Herwogen des Kampfes mehr oder weniger zerstört, doch konnten dafür auf dem Wege, den unsere Truppen nach dem Südwesten genommen haben, gerade die wichtigsten Monumente sämtlich sorgsam geschont werden. Völlig intakt sind die Kirchen zu Mezières und Mouzon, ganz unversehrt ist in ihrer Ausstattung die spätgotische Wallfahrtskirche zu Avioth nördlich von Montmédy und ebenso die frühgotische Wallfahrtskirche zu Mont südlich von Stenay mit ihrem so überraschend reichen Figurenportal. Ganz unberührt ist ebenso mit ihren Schätzen, den Stiftungen der französischen Könige, eine dritte berühmte Wallfahrtskirche, Notre-Dame de Liesse östlich von Laon.

Unsere Hauptsorge gilt jetzt den Denkmälern von Reims und Soissons, die beide von unseren Truppen eng eingeschlossen, beide von den Franzosen aus Stellungen hinter der Stadt und in der Stadt selbst auf das hartnäckigste verteidigt werden. In Reims hat die Aufstellung von schweren Batterien unmittelbar vor der Kathedrale, die von Fliegern festgestellte Ansammlung von Truppenmassen und von Munitionskolonnen auf der Place du Parvis vor der Westfront

und die Benutzung des nördlichen Turmes als Signalstation für Lichtsignale, wie am Tag offenbar auch als Telephonstation, unsere Artillerie gezwungen, nachdem sie den strengen Befehlen unserer obersten Heeresleitung entsprechend lange sich vor der Beschießung der Kathedrale selbst gescheut hatte, den ehrwürdigen Bau widerstrebenden Herzens unter Feuer zu nehmen. Nach den übereinstimmenden französischen Berichten war in der Nacht des 13. September sogar ein Scheinwerfer auf dem einen Turm aufgestellt. Durch die Mitteilungen unserer obersten Heeresleitung ist es außer allem Zweifel, daß eine starke Artilleriegruppe unmittelbar nordöstlich vor der Kathedrale, wahrscheinlich unter dem Schutz der dichten Bäume auf dem breiten Boulevard de la Paix, in der Richtung auf Nogent-l'Abbesse aufgestellt war, von dessen Höhe aus am 18. September die Beschießung des Zentrums der Stadt stattfand. Die Kathedrale mußte direkt als Kugelfang für jedes etwas zu hoch über diese Stellung hinausfliegende deutsche Geschoß wirken. Und ebenso ist eine zweite Gruppe schwerer Artillerie in der Südvorstadt unmittelbar vor der ehrwürdigen Abteikirche St. Remi aufgestellt worden, wieder in der gleichen Absicht und mit der gleichen Wirkung. Auf den Bau der Kathedrale sind überhaupt nur zwei Volltreffer unserer schweren Artillerie gerichtet worden, der eine schon am 18. September, ein Schuß aus einer 15 cm-Haubitze, der andere aus einem 21 cm-Mörser. Ich habe mittels des Scherenfernrohrs vom Fort Berru aus, einer Entfernung von ca. 6 km, und noch günstiger von dem Abhang vor dem Fort Brimont, aus dem Gehölz vor dem von uns genommenen, aber von den Franzosen unausgesetzt unter Feuer gehaltenen, trostlos zerschossenen Schlößchen Brimont, aus der Entfernung von 5,5 km, an einem völlig klaren Dezembervormittag die Kathedrale beobachten können. Das Zeißsche Scherenfernrohr läßt bei denkbar größter Schärfe und plastisch-stereoskopischer Wirkung zumal für den, der den Bau kennt und ganz genau weiß, was er zu suchen hat, selbst aus ziemlicher Entfernung noch die Details erkennen — am besten natürlich bei einem Vergleich mit älteren Aufnahmen. Die ganze Substanz des Bauwerkes steht danach noch bei der Reimser Kathedrale. Wohl fehlt das Dach, das bei der ersten Beschießung am Nachmittag des 19. November in Brand aufgegangen ist, aber die Turmfront steht noch mit den beiden mächtigen stumpfen Westtürmen, die beiden Querschiffgiebel stehen, die feine durchbrochene Galerie, die das Hochschiff abschließt, ist erhalten, und in dem Strebesystem der Nordseite, die vor allem unserer Artillerie zugängig war, ist keine Lücke zu entdecken. An der Spitze des Nordturmes ist die eine innere Ecke durch eine Granate weggeholt, es scheint aber hier nur die Bekrönung des einen Strebepfeilers abgeschlagen zu sein. Das sind die an der äußeren Silhouette erkennbaren Schäden. Die übrigen großen Kirchenbauten stehen noch, vor allem St. Remi mit seiner von den beiden kleinen romanischen Türmen flankierten Westfront; durch den Chorabschluß der Kirche ist eine Granate eingeschlagen und hat hier das Gewölbe zerstört.

Das sind freilich nur die Beobachtungen in dem äußeren Rahmen der Bauwerke. Über den Zustand des Inneren der Kathedrale und vor allem über die Beschädigungen der kostbaren Skulpturen, mit denen das Nordportal und besonders die Westfront übersät ist, läßt sich aus unseren Stellungen nichts feststellen. Die Abbildungen, die die französische »Illustration«, der »Miroir«, der amerikanische »Outlook« gebracht haben, zeigen zumal an dem nördlichen Seitenportal der Westfront schwere Beschädigungen, eine Reihe von Figuren hat die Köpfe verloren, bei anderen hat sich die ganze Vorderseite losgelöst. Die Skulpturen des Wimpergs haben sehr gelitten, der große Kruzifixus ist herabgestürzt. Die Zerstörungen sind aber nicht durch die Granaten selbst oder etwa durch die Rückwirkung von dem Abprallen der großen Geschosse auf dem Platz vor der Kathedrale hervorgebracht, sondern durch den Brand, der das große und nur allzu solide Baugerüst ergriffen hat, das für die noch immer im Gang befindliche Restauration des Nordwestturms diesen Teil der Fassade verkleidete. Die Flammen, die die ganze Front lang emporschlugen und die leider auch das Innere mit der hölzernen Ausstattung an Kanzel und Beichtstühlen ergriffen, haben den Kalkstein der Skulpturen völlig ausglühen müssen, die herabstürzenden Balken haben dann unmittelbar vor dem linken Seitenportal einen Flammenherd gebildet, unter dem zumal die großen Figuren in den Gewänden leiden mußten.

In Soissons habe ich aus der vordersten Stellung unserer Schützengräben aus der Entfernung von nur 2400 m aus günstigster Position von oben herab während des Granatfeuers die Denkmäler der Stadt genau beobachten können. Die Kathedrale stand am 7. Dezember noch wenig verletzt da. Sie hatte im ganzen nur vier Haupttreffer aufzuweisen. An dem zweiten Strebepfeiler an der Nordseite des Chores war ein Stück unterhalb der Fiale herausgeschlagen. Am Langhaus westlich vom Querschiff ist eine Granate durch das Dach und scheinbar durch das Gewölbe eingedrungen und hat den Zwickel zwischen zwei der Fenster des Obergadens zerrissen. Der unvollendete Nordturm war in seinem späteren Aufsatz durch ein Geschoß getroffen, das aber die Architektur des eigentlichen Baues nicht weiter berührte, und der eine vollendete Südturm ist durch eine Granate in der Höhe des Obergeschosses getroffen. Von der Front von St. Jean-des-Vignes, die allein noch von der alten Abtei übrig geblieben ist, in der Thomas Becket neun Jahr lebte, die den Turm der Kathedrale noch um 9 m an Höhe übertrifft, weisen die Türme noch Spuren der Beschießung von 1870 auf. An dem Südturm ist die eine Spitze abgeschossen. In beiden Fällen aber, in Reims wie in Soissons, war die Beschießung leider noch nicht beendet, und wenn die Franzosen fortfahren, fast allnächtlich den Turm der Kathedrale von Soissons für Lichtsignale zu benutzen, so wird unsere Artillerie keine Möglichkeit haben, als diese die Sicherheit und das Leben unserer

Truppen dauernd gefährdenden Positionen zu zerstören.

Am schlimmsten sieht es an der Nordfront aus, in Arras und in Ypern. Von unseren Stellungen aus läßt sich nur feststellen, daß im Stadtbild zu Arras der schlanke reichgegliederte 75 m hohe Beffroi verschwunden ist und das in dem Bild von Ypern der Beffroi der Hallen eine wesentlich veränderte Silhouette aufweist, ohne Dach und mit Fehlen von zweien der Ecktürmchen. Auch hier wie in Armentières, wo gleichfalls der Beffroi fallen mußte, ist diese hohe Beobachtungsstelle, die dem Feind die bequeme Möglichkeit der Feststellung der Wirkung seiner und der feindlichen Artillerie gab, für unsere Truppen gefährlich und todbringend gewesen und ihre Vernichtung mußte mit allen Mitteln angestrebt werden, so lange die Gegner diese Städte zu ihren artilleristischen Stützpunkten machten. Dabei sind in Arras an einem Tage nach französischen Berichten 68 Granaten auf das Rathaus geworfen worden und erst die 69ste hat den Turm getroffen. Wenn auch der große Platz mit seinen durchgehenden Arkaden äußerlich unverletzt scheint, so hat das Rathaus schwer gelitten, die eine Hälfte dieser reichen und malerischen Baugruppe aus dem Übergang von der Spätgotik zur Renaissance ist völlig zerstört, von den acht Achsen der gotischen Hauptfassade stehen nur noch drei aufrecht. Und in Ypern, um hier zuletzt auf den schmalen von dem Feind noch gehaltenen Streifen des westlichen Belgiens einzugehen, ist nach französischen Aufnahmen vom 5. Dezember über dem Riesenbau der gotischen Tuchhallen, die der Graf Balduin IX. von Flandern im Jahre 1200 begonnen hatte, das hohe steile Dach mit dem so charakteristischen alten Dachstuhl abgebrannt. Der Beffroi hat in seiner Front eine tief heruntergehende Bresche und die lange Außenfront der Hallen selbst ist an drei Stellen völlig durchgeschlagen. Das im rechten Winkel an die Hallen anstoßende Renaissance-Rathaus ist völlig zerstört und bis auf das Erdgeschoß zusammengebrochen. Der spätgotische Turm der Kathedrale St. Martin hat gleichfalls sein Dach verloren. Von dem Museum, das in der alten zweigiebeligen Boucherie untergebracht war, steht nur noch die Außenfront mit leeren Fensterhöhlen. Dixmuiden, das von unseren Truppen besetzt, aber von den Verbündeten dauernd unter Feuer gehalten wird, ist eine große Ruinenstadt (von mir jetzt nicht besichtigt). Die Kirche St. Nicolas ist zum größten Teil zerstört, auch in den Außenmauern, der phantastische, bizarre, spätgotische Lettner, das Werk des Urban Taillebert, der reichste unter diesen Lettneranlagen in ganz Belgien, ist zusammengestürzt.

Es ist aber festzuhalten, daß bei diesen beklagenswerten Zerstörungen überall eine unbedingte Notwendigkeit vorlag, daß wir durch die Aufstellungen des Feindes, durch die Ausnutzung dieser Denkmäler, zumal der Türme für die Feuerleitung, direkt gezwungen waren, die Bauten unter Feuer zu nehmen, — und sowohl an unserer flandrischen Front in den Orten bei und vor Dixmuiden wie an der Aisnelinie und an der lothringischen Front sind es umgekehrt jetzt die Franzosen und Engländer, die sich ihrerseits gezwungen sehen, ihre eigenen Denkmäler oder die der Verbündeten entzweizuschießen. In Bourgogne nördlich von Reims ist die entzückende frühgotische Kirche durch ein schweres Geschoß der Franzosen getroffen worden, das in das südliche Querschiff hineingefahren ist, die Nordwand zerschlagen und in dem Inneren eine gründliche Verwüstung angerichtet hat. Und ebenso ist es die ehrwürdige Kirche von Brimont, die von der Südseite her durch französische Geschosse schwer gelitten hat. An der Côte Lorraine müssen die Franzosen jetzt das hochgelegene Bergdorf Hattonchâtel beschießen, in dem die Kirche mit ihrem feinen kleinen Kreuzgang zuerst unter dem deutschen Bombardement gelitten habe. Im Mittelschiff und im nördlichen Seitenschiff sind vier Gewölbejoche eingestürzt, aber der schöne dem Ligier Richier zugeschriebene Renaissancewandaltar hinter dem neuen Hochaltar ist unverletzt. Und in St. Mihiel, dem von uns gegen den übermächtigen Feind mit solchem Heroismus gehaltenen äußersten Vorposten an der Maas, sind es wiederum die Franzosen, die die Kirche St. Etienne beschossen haben und darin eines der berühmtesten Denkmäler der französischen, man darf sagen der ganzen nordischen Renaissanceplastik, die unvergleichliche Grablegung Ligier Richiers, mit ihren dreizehn lebensgroßen Figuren schwer beschädigten. Bei diesen beiden kostbaren plastischen Hauptwerken der französischen Kunstgeschichte wird es jetzt die Aufgabe der deutschen Barbaren sein, diese Denkmäler gegen die französischen Granaten zu schützen. *CLEMEN.*

EINE DEMÜTIGUNG J. G. SCHADOWS.

Von Hermann Ehrenberg

II.[1])

Nachdem Deetz diese beiden Briefe seinem Freunde Wolff übermittelt und ihn um Verhaltungsmaßregeln gebeten hatte, äußerte sich Müller am 21. September in einem Schreiben an Wolff: »Daß ein Künstler von solchem hohen Range, als Herr Director Schadow ist, nicht im Stande sein sollte, ein geschmackvolles Monument zu entwerfen und auszuführen, kann wol Niemanden einfallen zu bezweifeln; jedoch ebensowenig die Berechtigung der Herren Besteller des Zimmermannschen Monuments für die nach dem Kontrakte geleistete prompte Zahlung auch accurate Ausführung nach den Bedingungen desselben fordern zu können. Der Herr Director hat sowol die Grundfläche als auch die Seiten-Ansichten der erhaltenen Zeichnung eigenbeliebig verändert, wozu (ihn), wie er mir unterm 15. 5. c. schrieb, zum Teil eine im Marmorblock vorgefundene rauhe Schale, die weggearbeitet werden mußte, veranlaßt hat. Es gehört demnach jetzt die Form des Ganzen mehr seiner, als meiner Erfindung an, daher es ihm auch überlassen werden kann, einen schicklichen Aufsatz dazu anzugeben. Die skizzierte Schale am Rande des Briefes

1) Vergl. auch Nr. 15.

macht das Monument wieder einem Berliner Ofen ähnlich, welches man doch bei dem hier dazu gemachten Entwurf sorgfältig zu vermeiden suchte. Eine Urne wäre schon vorzuziehen, jedoch solches ist eine zu gewöhnliche Idee.«

Man spürt aus diesen verbissenen Worten den Ärger des kleinen Geistes, der gegen einen größeren ankämpft, aber schließlich nicht Stand halten kann. Der Wind in Königsberg war umgeschlagen, die vornehmen Elemente der Kaufmannschaft hatten eingesehen, daß man so, wie bisher, nicht gegen einen Schadow auftreten könne. Man ließ die Drohung gerichtlichen Vorgehens fallen. Und am 23. September schrieb Wolff an Deetz, daß ihnen in Königsberg der Streit zwischen Müller und Schadow sehr unangenehm sei. »Keiner von beiden will jetzt Unrecht haben. Wir sind nicht geneigt, die Sache durch ein rechtliches Urteil zu entscheiden. Ich bin daher beauftragt, Sie zu bitten, einen Sachverständigen und Herrn Schiffert zuzuziehen. Finden sie, daß das Monument zweckmäßig gearbeitet ist, so sei es nach der Schadowschen Idee anzunehmen und im Frühjahr hierher zu senden, da es jetzt doch zu spät wird. Die Urne wird der Vase vorgezogen.«

Daraufhin hat der hilfsbereite Deetz das Erforderliche veranlaßt und nachstehendes Schreiben Schadows erhalten.

„Euer Hochwolgeboren erhalten anbei die verlangte Zeichnung, zwar nur in Umriß — dies wird aber auch hinreichend sein. Wenn die Urne in schönen Carrara-Marmor ausgeführt werden soll, würde sie 275 Thaler kosten. Sie und die Herren, welche mit Ihnen kommen wollen, können sich überzeugen, das die Ausführung mit dieser Zeichnung gleichförmig ist.

Morgen, als Sonnabend, bin ich bis 11 Uhr zu Hause, Sontag gar nicht — aber am Montage würde ich Sie gerne sehen.

Berlin 22. October 1824. Ihr ergebener G. Schadow."

Am 1. November teilte Deetz dem Geheimrat Wolff mit, daß er seinen Wunsch ausgeführt und das Denkmal zusammen mit Stadtrat Schiffert und Bauinspektor Berger (Schwager Schinkels) besichtigt habe. »Da die Herren dasselbe nicht nur zweckmäßig, sondern auch nach der beikommenden Zeichnung des Herrn Schadow [vgl. Abb.] in Rücksicht der kleinen Figuren recht schön ausgeführt gefunden haben, so ist nur noch die Art der Inschrift zu bestimmen, im Übrigen ist das Denkmal fertig. Schadow und Berger sind für das Einhauen der Buchstaben in Stein, während Sie früher vergoldete Metall-Buchstaben forderten. Letztere würden Kosten verursachen und der Beschädigung erfahrungsgemäß leichter ausgesetzt sein. Für die Urne fordert Schadow, wie Sie aus seinem beiliegenden Schreiben ersehen, 275 Taler. Die Zeichnung der Urne findet ebenfalls den Beifall der Herren Berger und Schiffert und wird von ihnen der früheren Idee der bronzenen Fackeln vorgezogen, welche auch noch teurer werden würden.«

Müller mußte einsehen, daß er endgültig das Spiel verloren hatte. Er konnte es sich aber nicht versagen, seinem Groll dadurch Ausdruck zu geben, daß er die Angelegenheit tunlichst auf die lange Bank schob. Die Schadowsche Zeichnung, die man ihm zur Kenntnisnahme übergeben hatte, behielt er monatelang bei sich. Erst am 10. März 1825 konnte Wolff nach Berlin melden, daß Müller die Zeichnung zurückgegeben habe; die Urne werde angenommen, die Bronzefackeln lasse man fallen, die Buchstaben sollen eingehauen werden, das Denkmal möge nunmehr schleunigst abgesandt werden. Das war der Sieg Schadows auf der ganzen Linie.

Am 30. Juni 1825 berichtete Deetz an Wolff, daß das Denkmal über Stettin, also auf Wasserweg abgesandt sei. »Die Vase ist nach der übersandten Zeichnung, wie mir scheint, sehr gut und besonders sauber poliert ausgefallen.« Nach Schadows beigefügter Berechnung habe dieser 500 Thaler bereits erhalten, er bekäme nun noch 360 Thaler aus dem Vertrag, 250 Thaler für die Urne und 14 Thaler 14 Groschen für die Kiste. Das Geld wurde anstandslos bezahlt. Außerdem erhielt die Königl. Eisengießerei in Berlin 80 Thaler 17 Groschen für das Gitter, über dessen Beförderung uns das letzte in dieser Angelegenheit erhaltene Schreiben Schadows Auskunft gibt:

„Das Gitter nach Königsberg wurde auf mein Ansuchen in der K. [königlichen] Eisengießerei aufbewahrt, wo es sich noch befindet. Man lies mir sagen: ich solle die Adresse schicken, dann wollten sie es hinbesorgen; diese habe ich ihnen gestern gleich herausgeschickt, und so hoffe ich, soll es noch zu rechter Zeit nachkommen. Ich hatte es vergessen und in der Gießerei hatte man es auch vergessen, weil es längst bezahlt ist.

Da nun einige Male Marmor-Arbeit von hier nach Königsberg hingekommen, so werden sich dort wol Leute finden, die das Versetzen verstehen, welches freilich bei fertiger Arbeit mit Vorsicht geschehen muß.

Sollte der weiße Marmor dabei schmutzig werden, so kann man solchen mit lauen Seifenwasser und Schwamm abwaschen, die Seife dann mit klaren Wasser nachgewaschen.

Berlin den 15. (18?)Juli 1825. G. Schadow Director."

Die Enthüllung des Denkmals erfolgte am 12. Oktober Vormittag. Es befindet sich bis heute im Garten des Zimmermannschen Stifts in Königsberg, Königstraße 37. Im Jahre 1880 ist es laut Inschrift erneuert. 1895 wurden die Reliefs neu vergoldet, wodurch das Urteil über die künstlerische Qualität etwas erschwert ist und nur mit Vorbehalt abgegeben werden kann.

Auf einem breiten Unterbau erhebt sich ein sich nach oben verjüngender, viereckiger, glatter Marmorblock, der oben an seinen vier Seiten mit der Gedenk-Inschrift und den ein wenig eingelassenen Relieffiguren der drei christlichen Tugenden versehen ist und durch eine Urne gekrönt wird. Schadow hat an den Reliefs mit besonderer Liebe gearbeitet. Er erzählt in seinen schon oben erwähnten Lebens-Erinnerungen: »Drei Basreliefs, welche außer der Inschrift die vier Seiten des Piedestals füllen sollten, gaben mir einige Beschäftigung, mir dadurch angenehm, weil sie poëtisch waren, nemlich: die plastische Darstellung der drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung.« Es sind sehr liebenswürdige, anmutige Gestalten,

friedensvolle, milde Erscheinungen ohne elementare Gewalt, ohne leidenschaftliche Kraft, zart im Umriß, edel in der Form. Im allgemeinen schließt sich die Marmorarbeit den hier zum erstenmal veröffentlichten Entwürfen an. Nur hat bei der Figur des Glaubens sich das Gewand ein wenig gesenkt, so daß die rechte Brust sichtbar wird; auch ist ihr Kopf mehr vorgebeugt. Man darf nach diesen Änderungen annehmen, daß der Künstler eine größere Belebung der Figur gegenüber dem Entwurf hat erzielen wollen. An der Urne, die den obersten Abschluß bildet, fehlen die Henkel und an ihrem Rande die leichte Blattverzierung. Die Urne sieht dadurch zu plump aus. Die Inschrift schließlich ist statt in lateinischen in deutschen Buchstaben ausgeführt.

Der Eindruck, den das Denkmal heute bietet, ist trotz guten Zustandes keine vollkommene Freude. Der Marmor ist in dem rauhen Klima Königsbergs vielfach geschwärzt, Carrara eignet sich nicht für Ostpreußen. Es wäre bedauerlich, wenn Schadows feine Arbeit ernstliche künstlerische Einbuße erlitte. Vielleicht dürfte es sich deshalb empfehlen, sie unter der Voraussetzung pietätvoller und würdiger Aufstellung in das künftige Stadtmuseum aufzunehmen, das durch ein Spiel des Zufalles in allernächster Nähe des Gartens errichtet werden soll, wo sich das Denkmal jetzt befindet.

NEKROLOGE

Bei den Kämpfen in Russisch-Polen fiel der Düsseldorfer Bildhauer **Wilhelm Moormann.** Am 2. August 1882 in Wiedenbrück in Westfalen geboren, Sohn eines in kirchlichen Kreisen bekannten Altarbauers, bezog er im Jahre 1900 die Düsseldorfer Kunstakademie. Hier war er zuletzt Schüler des Bildhauers Professor Carl Janssen. Moormann widmete sich in erster Linie der christlichen Kunst; außerdem rühren von ihm zwei Brunnendenkmäler für Viersen und für Marstein in Westfalen her.

Der Goldschmied **Karl Bossard** ist in Luzern im Alter von 68 Jahren gestorben. Er zählte zu den bedeutendsten Vertretern seines Handwerks, seine Arbeiten fanden weite Verbreitung. Auch als Privatsammler war Bossard weiten Kreisen bekannt; seine Sammlung, die 3000 Nummern zählte, wurde vor einigen Jahren in München versteigert.

PERSONALIEN

Als Nachfolger Anton von Werners ist **Arthur Kampf** zunächst kommissarisch mit dem Amt des Direktors der Hochschule für die bildende Kunst betraut worden. Es wird nur eine Stimme darüber sein, daß diesmal der rechte Mann an die rechte Stelle kam. Man mag über Kampf als Künstler denken wie man will, er hat sich als Organisator aufs beste bewährt. Er ist nicht ein Mann der starren Doktrin, sondern empfänglich und zugänglich für die künstlerische Leistung anderer. Er steht in all den erbitterten Kämpfen der verschiedenen Lager zwischen den Parteien. Als langjähriger Präsident der Akademie der Künste, als Vorsteher des Meisterateliers für Figurenmalerei an der Hochschule, das er schon 1899 — erst 35 jährig — übernahm, sucht er doch immer wieder den Anschluß auch an die jüngeren und fortschrittlichen Elemente der Berliner Künstlerschaft. Kein Wunder, daß ihm diese Mittlerstellung scharfe Gegnerschaft von beiden Seiten eintrug, und doch ist er der einzige heut, der rechts und links das genügende Maß von Vertrauen besitzt, um eine Verständigung anzubahnen, die wenigstens einen Teil der arg zersplitterten Kräfte des hauptstädtischen Kunstlebens wieder zum Zusammenschluß bringen könnte. Vor allem aber wird Kampf die Aufgabe haben, der Berliner Hochschule neues Leben zuzuführen. In der Besetzung erledigter Stellungen wird er Gelegenheit finden, ein fortschrittliches Programm zu offenbaren und eine Stätte frischen Wirkens zu schaffen, wo unter Werners eigensinniger und einseitiger Leitung so lange die schlimmste Stagnation geherrscht hat. Was Bruno Paul für die Kunstgewerbeschule leistete, das erhoffen wir von Arthur Kampf für die Hochschule der bildenden Künste, eine allmähliche Reorganisation von Grund auf in verständigem Eingehen auf die Forderungen unserer Zeit.

Dr. G. E. Lüthgen hat sich an der Kölner Handels-Hochschule als Privatdozent für Kunstwissenschaft habilitiert. Seine Antrittsvorlesung behandelte »Werkkunst und Kunstgewerbe«.

Prof. Dr. **Ludwig Justi,** der Direktor der Berliner Nationalgalerie, wurde zum Leutnant befördert.

Prof. Dr. **Wilhelm Waetzoldt,** der nach Halle zurückgekehrt ist und dort seiner Heilung entgegensieht, wurde zum Leutnant befördert.

Paul Cassirer, der verdiente Berliner Kunsthändler, wurde auf dem westlichen Kriegsschauplatz mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet.

Die Stelle des Baudirektors der Stadt **Linz** an der Donau ist durch einen Reichsdeutschen, Dipl.-Ing. **Kurt Kühne,** bisher Mitglied des Beamtenkörpers der Hochbauverwaltung von Charlottenburg, neu besetzt worden. Kühne hat vor einigen Jahren die Prüfung als Regierungsbaumeister in Sachsen abgelegt und trat darauf in die Hochbauverwaltung in Charlottenburg ein. Hier leitete er den Neubau der Leibniz-Oberrealschule und sollte nunmehr den Erweiterungsbau der Städtischen Badeanstalt in der Krummenstraße leiten. In Linz wird Dipl.-Ing. Kühne, wie die »Deutsche Bauzeitung« berichtet, die Oberleitung sowohl der Arbeiten des Hochbaues wie der des Tiefbaues haben.

DENKMALPFLEGE

Die »Mitteilungen« des **»Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz«** sind an dieser Stelle ihrer vortrefflichen Redaktion wegen häufig hervorgehoben worden. Das soeben erschienene 3. Heft des 8. Jahrgangs erscheint unter dem Titel »Von Krieg und Kunst« und verdient des besonders gediegenen Inhalts halber um so eher gerühmt zu werden, als der Begriff »Kriegsliteratur« heute in sehr unangenehmer Weise von den »illustrierten Zeitschriften« seine Prägung erhält. Was Anton Kippenbergs wundervoller Kriegs-Almanach der »Insel« für die Literatur bedeutet, das mag für die bildende Kunst, wenn auch in einer gewissen Abschwächung, der enger gezogenen Grenzen wegen, die Kriegsveröffentlichung der rheinischen Denkmalfreunde sein. — Paul Clemens Bericht über den Zustand der Kunstdenkmäler Belgiens und der Aufsatz über den »Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege« ist bereits an anderen Stellen abgedruckt worden, muß jedoch als beste Einleitung für das reichhaltige Heft bezeichnet werden. Über »Vandalen« schreibt Georg Dehio, die nicht mehr überraschende, aber gründlich belegte Feststellung bringend, daß kein Volk dem Kunstschatz Europas in den letzten Jahrhunderten größere Verluste zugefügt habe, als das französische! Als Ersatzwort für das mißbräuchliche »Vandalismus« schlägt Dehio, dem niemand die Erfahrung

auf diesem Gebiete abstreiten wird, vor: »Gallizismus«. »Rathäuser und Hallen in Belgien« schildert in einem prachtvoll illustrierten Artikel der Kölnische Stadtkonservator Baurat Heimann und über »Die Verheerungen der französischen Revolution am Straßburger Münster« — keine bessere Antwort gibt es auf die unsinnige »Reims«-Hetze — unterrichtet der Münsterbaumeister J. Knauth. Andere Belastungen des französischen Schuldkontos bringt Edmund Renard in »Die Zerstörung der Kirchen St. Maximin und St. Paulin bei Trier durch die Franzosen im Jahre 1674« und F. W. Bredt, der Herausgeber der Zeitschrift, in »Das Münster St. Theobald und die von den Franzosen gesprengte Engelsburg zu Thann«; beide Aufsätze sind mit vielen Abbildungen versehen. »Marienburg und Tannenberg« schließlich betitelt sich der Schlußartikel von dem schon genannten Baurate F. C. Heimann. *C.*

WETTBEWERBE

Die deutsche **Gesellschaft für christliche Kunst** schreibt unter ihren Mitgliedern einen **Wettbewerb** für religiöse Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen aus. Es werden u. a. Entwürfe verlangt von Gedenktafeln für gefallene Krieger, in Plastik und Malerei, als Wandschmuck für Gotteshäuser, dann Skizzen für Erinnerungstafeln an Häusern, Bildstöckchen, kapellenartige Denkmäler usw. Als Kriegserinnerungen gelten Gedenkblätter als Wandschmuck für gefallene und zurückgekehrte Krieger, Glasscheiben oder Fenster, Fahnenentwürfe, Medaillen und Plaketten, Preisrichter des Wettbewerbes, der bis zum 20. Februar läuft, sind u. a. Prof. Jakob Bradl, Prof. von Hauberrisser, Bildhauer Karl Ludwig Sand in München.

AUSSTELLUNGEN

Basel. In der Kunsthalle findet im Januar eine große Ausstellung von Werken des 1890 gestorbenen Solothurner Malers **Frank Buchser** statt. Die Basler Kunstsammlung hat aus ihrem, der größern Öffentlichkeit wenig bekannten außerordentlich reichhaltigen Werk des Malers viele Ölstudien, Zeichnungen, Skizzenbücher und Bilder geliehen; aus Privatbesitz wurden die besten Porträts beigesteuert, die Buchser in den siebziger und achtziger Jahren malte, und die Zürcher Kunsthändler Bollag, die seit einiger Zeit mit ungewöhnlichem Erfolge eine Sammlung von Werken Buchsers zusammenbrachten, haben über ein halbes Hundert Bilder und Studien, besonders aus Buchsers Frühzeit, zur Verfügung gestellt. So ist es nun möglich, den glänzenden Bildungsgang des Künstlers, seine an spanischer und französischer Kunst groß gewordene frühe Hellmalerei und seine seltene, temperamentvolle Charakterisierungsgabe von Landschaft und Bevölkerung zu studieren. Buchser war mehrmals in Spanien und Marokko, in Nordamerika, in Corfu und Albanien; in Italien malte er (zeitweise mit Hans Thoma) Landschaften und Akte. Im Seebad Scarborough, wo er sich öfters aufhielt, entstanden seine köstlichen Meer- und Gesellschaftsstudien. Die Basler Ausstellung gibt nun in etwa 300 Arbeiten aus allen diesen Epochen des Malers ein beredtes Dokument für Buchsers hohe Künstlerschaft.

SAMMLUNGEN

Die **städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf** haben in den ersten Januartagen eine Ausstellung von Neuerwerbungen eröffnet, die nicht minder deutlich als die vielbesprochenen Erwerbungen von Gemälden Böcklins, Feuerbachs, Trübners und vieler anderer Klassiker deutscher Malkunst zeigt, wohin der neue Kurs steuert. Diesmal handelt es sich um Handzeichnungen, Studien, Aquarellbilder neuerer Künstler. Das Ausland ist durch mehrere Zeichnungen von Jozef Israels, eine Landschaftsstudie Millets, ein Aquarell und eine köstliche Straßen-Architektur von Muirhead Bone vertreten. Sonst findet man ausschließlich Werke deutscher Künstler. Bei den Düsseldorfern ist zu bedenken, daß die in der Kunstakademie vorhandene große Sammlung von Handzeichnungen, die wenig bekanntes, bedeutsames Material für die Geschichte der Düsseldorfer Kunst enthält — es sei nur auf die vielfach grandiosen Zeichnungen Theodor Mintrops, des in seinen Gemälden so gleichgültigen Eklektikers, hingewiesen — später in den Besitz der Stadt übergehen soll; es handelt sich hier also nur um Ergänzungen. Besonders willkommen sind vier sorgfältig aquarellierte Kompositionsskizzen Eduard von Gebhardts zu seinen Wandgemälden in Kloster Loccum, die sich vor den zu Unrecht berühmteren Fresken der Düsseldorfer Friedenskirche durch straffen architektonischen Aufbau und genaues Erkennen der Bedingungen der Fresko-Technik auszeichnen. Manche Motive der Loccumer Wandbilder kehren, nicht immer zu ihrem Vorteil ausgeschmückt, auf Staffeleigemälden Gebhardts wieder. Von den Handzeichnungen Düsseldorfer Künstler seien noch hervorgehoben eine große heroische Landschaft (Blei) von J. W. Schirmer, zwei Blätter von Alfred Rethel, romantische Stadt- und Landfräuleins von K. Ferd. Sohn und H. K. A. Mücke, dem Meister der historischen Fresken auf dem Graf Speeschen Schlosse Heltorf, eine historische Szene von Hermann Stilke, schließlich ein kleines Dorfmädchen von Benjamin Vautier, des gerade in Zeichnungen so Annehmbaren. Von lebenden Düsseldorfern ist zunächst nur der treffliche aus Hessen stammende Landschafter Heinrich Otto und Rethels Enkel Otto Sohn-Rethel vertreten.

Von den großen Namen deutscher Kunst sei vor allem Anselm Feuerbach mit der prachtvollen, weiß gehöhten Studienzeichnung eines liegenden Mannes, wie es scheint, zum »Prometheus« in den Wiener Akademiefresken, hervorgehoben.[1]) Ihm reihen sich Ludwig Richter, Moriz von Schwind und Eduard von Steinle mit den schönsten Blättern aus der vor kurzem aufgelösten Sammlung A. O. Meyer in Hamburg an. Besonders das »Abendlied« (1871) von Richter — abgebildet im Boernerschen Auktionskataloge — ist ein wahres Juwel deutscher Kunst, das über alles Elend unserer Kriegsflugblätter hinwegtrösten kann. Von Steinle fällt die etwas allzufarbige, aber stark rhythmisch durchpulste Darstellung des Johannestags in Köln nach der Schilderung Petrarcas auf, viel anziehender als das entsprechende Sockelbild im Treppenhause des Kölner Museums. Und Schwinds Begabung könnte gar nicht besser veranschaulicht werden, als durch die beiden Blätter mit Darstellungen der Wiener Hofopernsängerin Karoline Hetzenecker als Hofdame in den »Musketieren der Königin«.

Acht Rötelzeichnungen von Hans von Marées, dabei ein wunderschöner »Kinderfries« (Meier-Gräfe II, 914), verschiedene kraftvolle Zeichnungen und Temperastudien von Friedrich Geselschap können nur noch erwähnt werden. Desgleichen Leibls große Kohlestudie zum Wildschützenbilde, eine Gouache, Straßenarchitektur, von Menzel, eine Dünenzeichnung Max Liebermanns, von älteren Berlinern Blätter von Hosemann und Blechen. Die ganze Ausstellung ist so recht geeignet, in Düsseldorf den Boden für gute Kunst, den viel, aber nicht immer zweckentsprechend gepflügten, für neue Frucht vorzubereiten. *C.*

1) Im Besitze der Frau Professor Peter Janssen in Düsseldorf befindet sich eine sehr schöne, kleine, staffierte Campagna-Landschaft des Künstlers, die, wie es scheint, von den Feuerbach-Kennern bisher übersehen wurde.

Kunstsammlung Czartoryski. Der Fürst Czartoryski hat einen Teil seiner bedeutsamen Kunstsammlungen, die sich bisher teils in seinem Museum zu Krakau, teils im Schlosse Goluchow bei Pleschen, nahe der russischen Grenze, befanden, der größeren Sicherheit halber nach Dresden geschafft, wo sie teils in der Kgl. Gemäldegalerie, teils im Grünen Gewölbe untergebracht worden sind und zum Teil auch öffentlich gezeigt werden. Unter den Gemälden, die in der Galerie im Wallpavillon des Zwingers Mittwochs und Sonnabends besichtigt werden können, befinden sich von der Kunstforschung anerkannte ganz hervorragende Bilder, wie die großartige Gewitterlandschaft mit dem barmherzigen Samariter von Rembrandt aus dem Jahre 1638, von Raffael das Bildnis eines jungen selbstbewußten Mannes mit Barett und das köstliche Bildnis einer jungen Dame mit einem kleinen weißen Hermelin auf dem Schoß. Letzteres zeigt auf der schwarzen späteren Übermalung des Hintergrundes die Inschrift Lionardo da Vinci La belle Ferronière. Die Ähnlichkeit mit dem Lionardoschen Bildnis im Louvre — auch durch das Stirnband mit dem Kleinod in der Mitte — Ferronière gegeben — ist vorhanden, doch schreiben Kenner wie Woldemar von Seidlitz das kostbare Bildnis eher dem Ambrogio de Predis zu. Dem François Clouet, dem Hofmaler von vier französischen Königen (1522—72), von dem, wie bekannt, nur zwei beglaubigte Bilder vorhanden sind, werden drei Bildnisse zugeschrieben, von denen zwei — Renata von Ferrara und Luise von Lothringen — in der Tat die kennzeichnenden Züge des jungen Clouet tragen. Der Altflorentiner Lorenzo Monaco ist in der Sammlung mit einem verblichenen Temperagemälde, darstellend die Heiligen Reparata und Romuald, vertreten. Die Bildnisse Karls VIII. und seiner Gemahlin Anna von Bretagne sind nur als niederländische Schule 17. Jahrhunderts bezeichnet. Weiter ist die niederländische Kunst noch durch zwei bürgerliche Bildnisse von dem Rembrandt-Zeitgenossen Bartholomäus van der Helst, sowie durch eine Flußlandschaft von Salomon Ruisdael, die vlämische Schule durch ein Frauenbildnis von Frans Pourbus d. J. vertreten. Von dem sächsischen Hofmaler Louis de Silvestre stammt ein ausgezeichnetes lebensgroßes Bildnis Augusts des Starken in ganzer Figur in kriegerischer Tracht, im Hintergrunde sieht man die Belagerung einer Stadt durch Artillerie; ein wohlerhaltenes Bildnis eines Sohnes Augusts III. von Sachsen und Polen stammt von Rosalba Carriera. Ein selten vorkommender Meister ist sodann Jean Pierre Norblin de la Pourdaine (1745—1830), ein geborener Franzose, der unter Casanova an der neu gegründeten Dresdner Kunstakademie studierte und 1771 dort den großen Malerpreis gewann. Der Fürst A. Czartoryski nahm ihn 1772 mit nach Polen, wo er Hofmaler wurde und in Warschau eine Malerschule gründete. Außer Bildnissen malte er auch Szenen aus dem städtischen Lebens Polens. Hier sehen wir von ihm zwei überaus figurenreiche Bilder des Pferdemarktes auf einem weiten Platze Warschaus und des Marktgetriebes in Praga bei Warschau. Merkwürdig ist in diesen beiden Bildern die scharfe Trennung der Gründe: nur der unmittelbare Vordergrund zeigt einige Lokalfarben, das übrige ist fast grau in grau gemalt. Besondere Zierden der Sammlung sind eine Reihe von Wandteppichen, darunter vier kleinere altdeutsche, Christus am Ölberg, Geißelung Christi, Dornenkrönung und Ecce homo aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, ein feines Christusbild vlämischer Herkunft und drei große prächtige, figurenreiche Teppiche französischer Herkunft (um 1620), deren Darstellungen nicht ohne weiteres klar sind, sowie ein niederländischer Liebesgarten. Endlich ist noch das feine vornehme Bildnis der Gräfin Iza Dzialynska geb. Czartoryska zu nennen, welche mit feinem Sammlerverständnis die reichen Kunstschätze des Hauses zusammengebracht hat, ein Werk des Franzosen Edouard Dubufe (1820—83), der seinerzeit beliebteste Damenbildnismaler der höchsten Pariser Aristokratie. Die kunstgewerblichen Sammlungen des Fürsten Czartoryski sind zumeist in den Lagerräumen des Grünen Gewölbes ausgestellt, einige hervorragende Stücke in der Sammlung selbst.

Der letzte Bericht des **Märkischen Museums in Berlin** gibt einen Überblick über die Neuerwerbungen in fast allen Sammelgebieten. Den bedeutendsten Zuwachs erhielt die vorgeschichtliche Abteilung, Ergebnisse der von dem Prähistoriker des Museums Dr. Kiekebusch vorgenommenen Ausgrabungen in der Mark. An die kunstgewerbliche Abteilung kamen besonders Gläser der Zechliner und Potsdamer Hütten, Fayencen von Potsdam und Rheinsberg und Berliner Porzellane, auch solche der von der Königlichen Manufaktur gegründeten Wegelyschen Fabrik. Einen besonders wertvollen Zuwachs der Bilderabteilung bilden zwei Ölporträts von Franz Krüger, von dem auch zahlreiche Zeichnungen in den Besitz des Museums kamen. Der Besuch hat sich im Berichtsjahre wiederum bedeutend gehoben.

Teile der wichtigsten **Ausstellungsgegenstände der Bugra** werden als Stiftung für schon bestehende Sammlungen oder als eigene Sammlungen der Stadt Leipzig erhalten bleiben. Das Museum für Völkerkunde erhielt die vorgeschichtliche und völkerkundliche Abteilung der Kulturhalle, das Leipziger Institut für Universalgeschichte die von dem Historiker Karl Lamprecht ins Leben gerufene Grundausstellung. Den Löwenanteil der Stiftungen bekommt naturgemäß das deutsche Buchgewerbe- und Schriftmuseum in Leipzig. Die Sammlung enthielt sämtliche technische belehrende Sonderausstellungen. Aus den Gegenständen der Photographischen Abteilung wird ein Photographisches Museum gegründet. Die Sonderausstellung »Der Kaufmann« will die Leipziger Handelskammer zu einem Handelsmuseum ausgestalten.

VEREINE

⊙ In der **Januarsitzung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** gab Herr Grisebach eine Charakteristik von Schinkels architektonischem Stil auf Grund der im Schinkel-Museum verwahrten zahlreichen nachgelassenen Entwürfe des Meisters. Aus ihnen erst läßt sich ersehen, daß die Berliner Bauakademie in ihrem Versuch der organischen Verbindung gotischer und klassizistischer Formgedanken nicht ein vereinzeltes Experiment war, sondern lediglich der einzige wirklich zustande gekommene Bau aus einer langen Reihe von Versuchen, die eine konsequente Bemühung um das Problem dieser Stilverschmelzung bedeuten. In der früheren Zeit gehen in Schinkels Schaffens klassizistische und gotische Entwürfe gleichberechtigt nebeneinander, wie er noch für die 1821 erbaute Werdersche Kirche Vorschläge in beiden Stilarten einreichte. Von etwa 1825 bis 1840 reichen dann die Entwürfe, in denen das Bemühen um die Durchdringung der mittelalterlichen und antiken Stilprinzipien zum Ausdruck gelangt. Der schöne Plan eines Bibliotheksgebäudes, das unmittelbar hinter der Berliner Universität errichtet werden sollte, ist charakterisiert durch den gotischen Vertikalismus seiner Gliederung, die aber von einem klassizistischen Empfinden durchdrungen ist, und ebenso zeigt die Bauakademie in der Korrespondenz des inneren Organismus mit der Fassadenbildung das mittelalterliche Prinzip, das aber einer rhythmischen Proportionierung im klassizistischen Sinne untergeordnet ist.

Hierauf gab Herr Goldschmidt einige Bemerkungen zu dem Monforte-Altar des Hugo van der Goes. Zunächst wies er darauf hin, daß die Rekonstruktion der Flügel nach

Analogie der Antwerpener Kopie einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit besitzt. Danach wäre zur Linken die Geburt, zur Rechten die Beschneidung dargestellt gewesen. Die wenig sinnvolle Art der Reduktion der Komposition auf der Wiederholung in Wien läßt vermuten, daß nicht der Kopist selbst die Flügel hinzuerfunden hat. In vielen Zügen verrät sich auch in den veränderten Wiederholungen noch die Kunstart des Goes, so in der niedrig abgeschnittenen Architektur und in der schrägen Tiefenstaffelung der Figuren. Die Frage nach der Entstehungszeit des Werkes versuchte der Vortragende in anderem Sinne als bisher üblich zu beantworten. Von der Zeitfolge der Werke des Goes ist wenig bekannt. Der Portinari-Altar läßt sich um 1475 datieren. Der Marientod in Brügge ist sicher später entstanden, und mit ihm geht die Berliner Anbetung der Hirten zusammen. Da Goes schon 1482 gestorben war, bleibt wenig Zeit, und es ist keine Möglichkeit, den Monforte-Altar hier noch einzuschieben. Während der Portinari-Altar in seiner Komposition auf eine Berührung mit Bouts hinweist, steht der Monforte-Altar noch den Anordnungen des Rogier, wie dessen Columba-Altar näher. Die gesättigte saftige Farbe ist eher vom Charakter des Eyck als des Memling, und auch das Kind nähert sich dem Typus des Eyck, den Goes ja gewiß studiert hat. Nach all dem gehört der Monforte-Altar in die frühere Schaffenszeit des Meisters. Schließlich wies der Vortragende darauf hin, daß Geertgen den Monforte-Altar gekannt haben muß. Die charakteristische Bewegung des mittleren Königs kehrt genau übereinstimmend auf der Wiener Beweinung und abgewandelt nochmals auf dem Pariser Lazarusbilde wieder. Die Handhaltung der Hollitscher-Madonna ähnelt der des Monforte-Altars. Und schließlich zeigt sich der Einfluß von dessen Hintergrundslandschaft in der Prager Anbetung der Könige. Endlich geht die bei Geertgen beliebte Kompositionsart der schrägen Tiefenstaffelung auf den frühen Stil des Goes zurück. Die Beziehungen bleiben im ganzen äußerlicher Art, und man wird sich begnügen, darauf zu schließen, daß Geertgen den Monforte-Altar eingehend zu studieren Gelegenheit hatte, ohne ihn darum zu einem Schüler des Goes stempeln zu wollen.

VERMISCHTES

Der Plenarsitzungssaal des **Reichstages** wird einen besonderen plastischen Schmuck erhalten, der im vorigen Jahre Fritz Klimsch in Auftrag gegeben wurde. Der Künstler, der sich bei Ausbruch des Krieges als Freiwilliger gestellt hatte und eine Zeitlang bei der Inspektion der Fliegertruppen im Felde war, legt jetzt während seines Urlaubes die letzte Hand an die erste dieser Figuren, eine wehrhafte Verkörperung des deutschen Michel. Die Gestalten, die weit überlebensgroß in Bronze ausgeführt werden sollen, sind für die bis jetzt leeren Nischen über der Estrade des Präsidiums und des Bundesrates bestimmt, zwei für die Hauptwand in der Breite des Saales, zwei an den Schmalseiten, der breiten Seite benachbart. Hierher kommt die Verkörperung der Tapferkeit, jener prachtvolle jugendliche Michel. Klimsch entwarf, innerlich erfüllt von den Erlebnissen dieser Monate, eine Gestalt von hinreißendem Schwung. Es ist ein Jüngling, für dessen energisch verhaltene Bewegung, für dessen trotzig stolzen Kopf dem Künstler sein eigener Sohn Modell stand, jetzt als Kriegsfreiwilliger neben seinem Bruder vor Warschau. Mit kraftvoller Drehung greift der gerüstete Krieger nach dem Schwerte an seiner Seite, das zu ziehen er im Begriffe ist, während der Kopf dem Herausforderer entgegenzublicken scheint. Die der künstlerischen Wirkung in kräftig aufstrebenden Linien angepaßte Rüstung, für die Klimsch in freier Weise Formen der Antike wie den Medusenkopf mit seinen Ketten als Brustschmuck, die knappen Beinschienen der Gotik, die kräftigen Rundformen der Renaissance in gleicher Weise heranzog, deckt den prachtvollen jungen Leib. Die anderen Figuren sind erst im kleinen Modell vorhanden. Dem heroischen Vertreter des deutschen Wesens gegenüber wird eine andere Jünglingsfigur den lyrischen Zug unseres Nationalcharakters verkörpern, die Gestalt der Ergebung, ein nackter Jüngling in zarter und weicher Bewegung. In die Nischen der Breitwand kommen zwei große Gewandfiguren zu stehen, Gestalten reifer Männlichkeit. Die eine, die Figur der Weisheit, wird ein Greis mit redender Hand, die andere, die Gerechtigkeit, hält die Tafel der Gesetze.

Eine wirtschaftliche Hilfsaktion der Kunsthistoriker. In der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin wies kürzlich Dr. Max Deri auf die Notwendigkeit und Erreichbarkeit einer wirtschaftlichen Organisation der Kunsthistoriker hin, durch die sich im Notfall Fachgenossen gegenseitig zu stützen vermöchten. Der Bildung eines, wenn auch zuerst bescheidenen Fonds käme die Stimmung der Zeit zugute. Dr. Sievers vom Kultusministerium begrüßte den Gedanken als besonders erwünscht. Die Gesellschaft beschloß, diesen beiden Gelehrten und Dr. Max J. Friedländer, dem Direktor am Kaiser-Friedrich-Museum, als einer Kommission den Gedanken zur Erwägung zu überweisen.

Künstlerfürsorge im Reiche. Während in Berlin die akademische Kriegshilfskasse der Not in der Künstlerschaft zu steuern versucht, sind in den einzelnen Kunststädten gleichartige Bestrebungen mit Erfolg tätig. Der Künstlerunterstützungsverein in München, dessen Vermögen über zwei Millonen Mark beträgt, hat vorläufig die Summe von 100000 M. zur Unterstützung jetzt notleidender Künstler hergegeben, und mit den Beträgen, welche andere Verbände und Kunstfreunde demselben Zwecke widmeten, dürfte wohl dort eine Viertelmillion zur Verfügung stehen. Für den Augenblick scheint also in München vorgesorgt zu sein. In Dresden hat man den Weg von Verkaufsausstellungen beschritten, für die sich der Kunstverein und die großen Kunstsalons zur Verfügung stellten. In dem einen wurde mehrere Wochen lang überhaupt alles Angebotene ausgestellt, um den notleidenden Künstlern Verkaufsgelegenheit zu bieten. Im Kunstverein kaufte der Rat zu Dresden durch den Städtischen Kunstausschuß eine Reihe von Bildern, Zeichnungen und plastischen Werken für das Stadtmuseum, darunter einige ausgezeichnete Aktstudien von Georg Lührig, und drei vorzügliche Gemälde von dem im Felde gefallenen jungen Maler Kurt Nessel. Auch das sächsische Ministerium des Innern kaufte eine ganze Reihe von Gemälden sächsischer Künstler und überwies sie dann sächsischen Museen als Geschenke. In Karlsruhe hat der Westdeutsche wirtschaftliche Verband bildender Künstler eine Hilfsstelle für badische Künstler in Aussicht genommen, für die z. B. verschiedene badische Kunstvereine Bewilligungen in Aussicht gestellt haben.

Das Stipendium der **Adolf Ginsberg-Stiftung** ist laut Bekanntmachung im »Staatsanzeiger« durch Beschluß des Kuratoriums dieser Stiftung in Höhe von 2000 Mk. an den Studierenden Maler Kurt Haase aus Jastrow verliehen worden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 18. 29. Januar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

RATHÄUSER UND HALLENBAUTEN IN BELGIEN

Von Karl Simon

Schon früh schlägt der heute Belgien genannte Teil der Niederlande eine von Deutschland verschiedene Entwickelung ein; schon früh vermag sich der selbständige Bürgergeist, der sich ja auch in Deutschland hie und da regt — nennen sich doch z. B. schon in einer Urkunde von 1167 Kölner Bürger »egregii cives« — durchzusetzen, ohne von den inneren Kämpfen, in denen sich Deutschland fruchtlos erschöpft, allzusehr mitgenommen zu werden. Innere Kämpfe gab es zwar auch in den Niederlanden genug, aber sie endigten entweder mit dem Siege der Städte oder doch so, daß der Sieger immer sein eigenstes Interesse an dem Wohlergehen der Städte haben mußte. Die Nähe des Meeres begünstigte, ja forderte den Unternehmungsgeist heraus und gab Bürgern und Städten jenen großen Zug, dem wir in Deutschland vielleicht nur in den Hansestädten Ähnliches zur Seite stellen können, während auch bedeutende Binnenstädte wie Nürnberg, und selbst Augsburg bis zum Zeitalter der Fugger, immer etwas Kleinliches und Beschränktes behalten.

Dieser große Zug zeigt sich natürlich ganz besonders in der sozusagen öffentlichsten Kunst, der Architektur, deren bedeutendste Werke — sehr bezeichnend wieder — nicht für den Sakral-, sondern für den Profanbau entstehen. Rathäuser und Hallenbauten, die bis gegen 1600 zahlreich erstehen, sind ihr hervorragendster Ausdruck.

Fremder als den Rathäusern stehen wir heute den Hallenbauten gegenüber, die als Betriebs- oder Ausstellungs- und Verkaufsräume einer größeren Gemeinschaft, einer ganzen Stadt oder bestimmten Zunft dienen. In Deutschland sind diese Anlagen schon an sich seltener gewesen, oft aber auch schlecht oder gar nicht erhalten geblieben. Ich erinnere nur an das ungemein interessante große Kaufhaus in Mainz, das, 1812 abgerissen, nur in einer Aufnahme des 19. Jahrhunderts auf uns gekommen ist. Sonst wären zu nennen der Gürzenich in Köln, das Kaufhaus in Freiburg i. B., die Fleischhalle in Münster i. W. usw.

In Belgien kommen vor allem Fleischhallen und Tuchhallen in Betracht: die Wichtigkeit des Tuchhandels für Flandern bedarf ja keiner näheren Ausführung. Bei diesen Hallen kommt es für die innere Einteilung wesentlich auf große einheitliche Räume an, in denen ungehindert sich der Betrieb abwickeln oder die Waren ausgestellt werden können.

* * *

Der Zweck des Rathauses stellt natürlich andere Anforderungen, auf die nicht näher eingegangen zu werden braucht. Mit größeren Rathausbauten wird in Deutschland gern eine Kapelle in Verbindung gebracht, so in Köln, Mainz, Nürnberg und sonst, in Belgien ist dies offenbar selten. Interessant ist aber das Vorkommen eines Kapellen-Anbaues am Rathaus in Gent, der, mit drei Seiten des Vielecks schließend, an der Langseite nach der Nebenstraße (Hoogportstraat) herausspringt. Neben ihm, der zu Trauungen dient, befindet sich der große Saal, von dem aus eine Treppe mit gotischem Geländer auf einen Balkon nach der gleichen Seite hinausgeht.

Auch die bei uns so häufigen, als »Lauben« bezeichneten Vorhallen scheinen fast gänzlich zu fehlen; am ehesten könnte man das Rathaus in Hal nennen, das freilich erst vom Anfang des 17. Jahrhunderts stammt; hier ist das Erdgeschoß als offene Halle gestaltet, wo Treppen rechts und links zu dem Eingangsportal hinaufführen.

Wohl die ältesten Reste weist das vor längerer Zeit wiederhergestellte Rathaus in Alost auf (etwa Anfang des 13. Jahrhunderts). Der rechteckige Bau hat an den vier Ecken Türmchen: an der Südostecke, den Abschluß der Front bildend, erhebt sich der quadratische Belfried, dieser für Rathäuser und Hallen fast gleich verbindliche Bestandteil, der zunächst praktischen Zwecken der Rekognoszierung und Verteidigung diente, und die Sturmglocken barg, die in den so oft wiederkehrenden Zeiten des Kampfes zu den Waffen riefen. Bald aber werden sie, wie an den Kirchen, auch ein mehr oder weniger dekoratives Element, bei den großen Bauten ein Symbol freien Bürgerstolzes schlechthin.

Nicht an der Ecke, sondern mehr nach der Mitte zu gerückt, befindet sich der Belfried in Termonde (14. Jahrhundert), von dem beiderseits Treppengiebel sich erheben — wenn die im 19. Jahrhundert erfolgte Wiederherstellung den alten Zustand gibt.

In dem 1377 begonnenen, zehn Jahre später wahrscheinlich vollendeten Rathaus in Brügge, durfte sich dann die Bedeutung der reichen Stadt ungehindert aussprechen. Es ist ein längliches Viereck mit zwei Portalen im Erdgeschoß, das durch eine Reihe von vier Stützen in zwei Schiffe geteilt ist. Als Schmuck verwendet man an den Fenstern Wappenschilde und zwischen den Fenstern als Abschlüsse nach den Seiten zu je zwei Statuen unter Baldachinen in drei bezw. zwei Etagen. Als oberer Abschluß Zinnen und je drei achteckige Türmchen an den Langseiten. Auch die steilen Giebelseiten mit einem turmartigen Aufbau.

An dem 1402 begonnenen Rathaus in Brüssel endlich ein neues Element: vor dem eigentlichen Bau (an dem uns allein hier interessierenden gotischen

Teile) eine 3,60 m breite Galerie in der ganzen Länge von 60 m. Zur Seite des mächtigen Belfrieds links elf, rechts zehn Bogen mit schmaler Galerie darüber. Als Abschluß Zinnen, an den Ecken von unten ansteigend achteckige Türmchen.

In der Mitte zwischen dem Brüsseler und dem Brügger Typus steht das Rathaus in Löwen, in der kurzen Zeit von fünfzehn Jahren (1448—1463) erbaut von Mathieu de Layens. Belfried und Mitteltürmchen fehlen, desgleichen die vorspringenden Arkaden. Eine Treppe mit dreifachem Lauf und Brüstungsgeländer führt zu den zwei nebeneinanderliegenden Portalen. In drei Geschossen an der Fassade zehn, an den Schmalseiten je drei Fenster; die Zwischenpfeiler mit Statuen überreich geschmückt. An den Ecken, wie in Brüssel, vom Boden ansteigende, 47, 64 m hohe achteckige Türmchen. Der lustig durchbrochene Zinnenkranz läuft als Galerie um die Türmchen herum, die sich mastkorbartig noch zweimal an den zerbrechlichen Gebilden wiederholen.

Das Rathaus in Gent, dessen gotischer Teil um 1481 begonnen worden ist, besitzt weder Belfried noch sonstige Türme: aber reiche spätgotische Ornamentik und Statuenschmuck; Gliederung der einzelnen Stockwerke durch kräftig vortretende Gesimse bringen einen Eindruck gezähmten Reichtums hervor, wie er sonst selten ist.

Sichtlich unter dem Einfluß des Brüsseler Rathauses steht der Bau des ihm gegenüber sich erhebenden »Brothauses«, der »Maison du Roi«, die, ein Jahrhundert später begonnen als das Rathaus (1514—1524) in den Jahren 1873—1896 nach den ursprünglichen Plänen neu erbaut worden ist.[1]) Hier erstreckt sich vor dem Hauptbau eine zweigeschossige Galerie mit Belfried in der Mitte und Eingang darunter. Charakterisiert als solcher ist der (offene) mittelste von neun, auf acht freistehenden Säulen ruhenden Bogen; die Säulen sind durch eine Brüstung von gotischem Maßwerk miteinander verbunden. Die Stützen des mittleren Bogens, zu dem im Erdgeschoß Stufen hinaufführen, und der sich in allen drei Geschossen wiederholt, sind in allen Geschossen pfeilerartig ausgebildet. Auch im zweiten Obergeschoß gehen sie durch und bilden eine Art Loggia mit Balkon. Über diesem Unterbau der mächtige Belfried mit umlaufender Galerie, zunächst viereckig, dann wieder über einer Galerie ins Achteck übergehend. Die untere Galerie des Turmes setzt sich an Lang- und Schmalseite des Baues fort, der an den vier Ecken und auf den Giebeldächern mit hohen spitzen Türmchen bekrönt ist.

Gleichfalls an das Brüsseler Rathaus knüpft wohl das Rathaus in Audenaerde an, seit 1525 im Bau begriffen und schnell zu Ende geführt. Nach drei Seiten frei stehend, weist es zwei Treppengiebel auf, und auch ein Teil der Rückseite ist als Treppengiebel besonders ausgebildet. Nach der Marktseite vor dem Erdgeschoß eine vorspringende Bogenhalle auf Säulen; die lichte Breite der Halle beträgt nur 0,60 m. Über dem mittleren der sieben Bogen mit dem ebenerdigen Eingang der mächtige Belfried, im ersten Geschoß noch offen und mit kleinem vorkragenden Balkon. Über dem Dach ein viereckiges Geschoß, um das die Maßwerkbrüstung des Daches als Galerie läuft; erst dann geht er in ein zweigeschossiges Achteck über mit umlaufender Galerie, um endlich über durchbrochenem Zierwerk mit einer Statue abzuschließen. An den Ecken Fialentürmchen mit doppelter Galerie wie in Löwen; auch die Absätze der Treppengiebel abwechselnd mit kleinen Türmchen bekrönt. Zwischen den Fenstern Konsolen und Baldachine für Statuen; die Pfeiler gehen an diesen Stellen bis über das Dach und seine Brüstung und sind oben mit freistehenden Statuen bekrönt.

Die nach der Straße zu gelegene Front hat zwei Eingänge, den einen mit Freitreppe, den anderen ebenerdig, mit eleganter Fialenbekrönung, der in einen quadratischen Raum mit Mittelsäule und Rippengewölbe führt.

Sehr einfach im Vergleich hierzu ist das dem Ende des 16. Jahrhunderts entstammende Stadthaus in Hoogstraaten bei Antwerpen. Ganz in rotem Backstein aufgeführt, weist es an der Front eine kleine Freitreppe auf, die zu dem in breiten Rundbogen gefaßten Portal mit vortretenden Halbsäulen führt. Blendbogen erstrecken sich auch zu den Seiten des Portals und im Obergeschoß darüber. An den Ecken links und rechts je ein achteckiger Turm. Der Turm rechts schneidet in die Dekoration dieser Schmalseite ein, die gleichfalls durch Rundblendbogen angegliedert ist.

Bedeutender in den Maßen, wenn auch in der Ausführung schlicht, ist das erst 1616 in Ziegel- und Haustein errichtete Rathaus in Hal. Zu einem mittleren Vorbau, der im Erdgeschoß auf Säulen ruht, führen Treppen auf beiden Seiten hinauf. Außerdem rechts und links je ein Portal mit gedrücktem Rundbogen. Die Giebel mit schneckenförmigen Aufsätzen; der Vorbau über dem Dach endigend in niedrigem Turm.

* * *

Unter den Hallenbauten ist einer der ältesten und zugleich bedeutendsten der in Ypern, 1201 begonnen und 1304 im Ganzen vollendet; das machtvollste Denkmal eines frei aufstrebenden Bürgertums. Der Bau bildet ein kolossales langgestrecktes Viereck von etwa 120 m Länge und 32 m Tiefe, das zwei große Höfe umschließt. In der Mitte über dem Portal in vier Geschossen der mächtige viereckige Belfried mit Zinnenkranz und vier Fialentürmchen. Auf der oberen Plattform der viereckige undurchbrochene Helm. Der mittlere Eingang führt zwischen den inneren Höfen an die Rückseite des Gebäudes, dessen rechter Flügel jetzt vom Rathaus eingenommen wird. Zu diesem gehört auch noch die offene Erdgeschoßhalle, die sich unmittelbar an die »Hallen« anschließt.

Im Inneren werden die Hallen durchweg durch eine Reihe von Rundpfeilern mit Knospenkapitellen

1) Vgl. P. Clemen im laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift Nr. 9, Sp. 121.

in zwei Schiffe geteilt. Die Decke besteht mit Ausnahme des hinteren linken Flügels aus Backsteingewölben, die auf den Pfeilern aufruhen.

Im Äußeren gliedert sich das Erdgeschoß in zwei Teile: einmal in die gewaltige Reihe von 44 geradlinig schließenden Fenstern, die im Innern, im Stichbogen geschlossen, Nischen mit aufgemauerten Sitzen an beiden Seiten aufweisen. Über ihnen in gleicher Anzahl im Spitzbogen geschlossene Nischen mit Statuen. Im Obergeschoß darüber die großen, im Spitzbogen geschlossenen Fenster. Am Beginn des Daches endlich die Zinnenreihe. Äußere Gesimse verstärken noch den Eindruck dieser majestätischen Reihung.

Aus gleicher Zeit stammt die den Hallen gegenüberliegende, nach drei Seiten freistehende Fleischhalle; ein kleiner Bau mit Erd- und Obergeschossen, bekrönt von zwei Giebeln nebeneinander. Zwei Portale führen zu dem flachgedeckten und von sechs Rundsäulen durchstellten Inneren. Das zweite Obergeschoß, gegenüber den aus Quadern aufgeführten unteren Geschossen aus Backstein bestehend, hat nur vier Fenster, in den Formen der »Backsteingotik« ausgeführt, mit schwach eingedrückten Spitzbogen usw. Ähnlich die Treppengiebel mit zahlreichen kleineren Öffnungen und Blenden.

Weniger mächtig, aber harmonischer als die Hallen in Ypern wirken die Brügger Hallen, ein Werk des 13. und 14. Jahrhunderts, seit 1561 von Peter Diericx erneut. Mit der 42 m messenden Schmalseite dem großen Platz zugekehrt, von dem 107 m hohen Belfried überragt und mit vorkragenden Türmchen an den Ecken besetzt, machen diese Hallen einen Eindruck vornehmer Reserve, dem man schwer etwas an die Seite stellen kann. Rechts und links begleiten sie in einer Länge von über 80 m die Straßenfront. In der Mitte der Hauptfront das spätgotische Portal; der Teil links davon, später verändert, enthält jetzt das archäologische Museum, rechts die durch eine Reihe von Renaissancesäulen durchstellte, gegen 15 m breite Fleischhalle. Über den Fenstern schließend der Zinnenkranz.

Die alte Tuchhalle in Löwen, die jetzt durch die Beschießung unserer Truppen wohl nur wenig gelitten hat[1]), ist zu jener Zeit stark verändert worden, als die Universität teilweise in ihr untergebracht wurde (1679), immerhin bietet wenigstens das Erdgeschoß des 1317 begonnenen Baues noch Bemerkenswertes. An der Frontseite drei Portale, von denen das mittlere besonders ausgezeichnet ist. Zu beiden Seiten der einrahmenden Spitzbogen schlanke Fialen mit Krabben besetzt. Über dem abschließenden Gesims je ein Dreipaßblendbogen unter einem Spitzgiebel an der Schmalseite (mit einem ähnlichen Portal wie an der Vorderseite), Konsolen und Baldachine für Statuen. Von den Türmchen an den vier Ecken sind nur geringe Spuren erhalten. Die große Halle des Erdgeschosses wird durch eine Reihe mächtiger Rundpfeiler in zwei Schiffe geteilt. Die Decke besteht aus Holz.

1) S. Clemen a. a. O., Sp. 130.

Die Hallen in Mecheln sind, ebenso wie das dortige Schepenhuis (heute Museum), nie in der geplanten Weise zu Ende geführt worden.

Die Tuchhalle in Gent, vor einiger Zeit wiederhergestellt und dabei um ein beträchtliches Stück verlängert, hatte ursprünglich nur eine Ausdehnung von 22 m bei einer Tiefe von 13 m. Das Erdgeschoß wird von zwei Reihen Säulen durchstellt. Die Ecken sind von Türmchen bekrönt.

Wenig hervorragend ist die ehemalige Fleischhalle in Gent, 70 m lang und 11 m breit. An der Frontseite in unsymmetrischer Stellung führen zwei große rundbogige Portale in das Innere mit dem auf mächtigen Wandkonsolen aufruhenden Sparrendach. An der Schmalseite zwei im Korbbogen geschlossene Portale mit dem Treppengiebel.

Bedeutender ist die alte in den Jahren 1501—1503 von H. van Waghemaker, dem Dombaumeister, erbaute Fleischhalle in Antwerpen. 41,50 m lang, erhält sie schon im Äußeren durch den regelmäßigen Wechsel von grauweisen Bruch- und roten Backsteinen ein gefälliges Aussehen. Die beiden Langseiten enthalten in der Mitte je ein Portal; die Ecken des Ganzen werden durch von unten ansteigende achteckige Türmchen bezeichnet. Das Innere wird durch fünf Mittelpfeiler, auf denen das Gewölbe aufruht, in zwei Schiffe geteilt; an der Wand entsprechen kräftige Konsolen.

* * *

Es lohnt wohl, Zusammenfassendes über diese Bauten zu sagen, da sich gemeinsame Züge in beträchtlicher Zahl an ihnen feststellen lassen. Die Form des Grundrisses ist, abgesehen von einigen, durch besondere Verhältnisse bedingten Abweichungen, durchweg rechteckig, und zwar stellt sich ein i. a. gleichmäßiges Verhältnis von Länge zu Breite heraus, das etwa als 1:2—3 zu bezeichnen wäre. Es seien einzelne Maße angegeben: Alost 27,75×12,80 m, Termonde 37×13 m, Löwen, Rathaus 34,60×12,70 m, Hallen 61×21 m, Brüssel, Maison du Roi 30×10 m, Hal 27×10 m, Ypern, Fleischhalle 30×13 m. (Unter diesem Durchschnitt bleibt zurück die Tuchhalle in Gent [22×13 m]; darüber hinaus gehen das Rathaus in Gent [50×14 m], ebendort die Fleischhalle [70×11 m] und vor allem natürlich die Hallen in Ypern [120×32 m] und Brügge [80×14 m].)

Es stimmt dies zu Beobachtungen, die auch an deutschen Profanbauten des Mittelalters, bei Pfalzbauten, bei Klosterrefektorien u. a. m. beobachtet werden konnte[1]).

Das Bestimmende für den ersten äußeren Eindruck dieser Rathaus- und Hallenbauten ist das Vorhandensein von Türmen, die bald ihre fest bestimmte Stellung einnehmen. In Alost stand der Belfried noch an der einen Ecke des Baues, in Termonde — wo nicht, wie dort, außerdem Türmchen vorhanden sind — mehr nach der Mitte, aber noch nicht in der

1) Vgl. meine Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Straßburg 1902, S. 131, 232.

Mitte. Das Portal ist mit ihm noch in keine Verbindung gebracht.

Diese Tendenz auf die zentrale Stellung des Beffroi kommt dann aber in Brüssel (Maison du Roi), in Audenaerde, in den Hallenbauten von Brügge und Ypern, am Rathaus in Hal klar zum Ausdruck; weniger klar noch am Brüsseler Rathaus, wo die Seite links des Belfrieds länger ist als die rechte.

Beim Rathaus in Brügge fehlt der Beffroi überhaupt, wohl weil die nahen Hallen mit ihm versehen waren. Dagegen zieren es acht schlanke Türmchen, wie oben erwähnt wurde.

Die Türme an den vier Ecken bleiben beliebt; so finden wir sie an den Rathäusern in Brüssel und Audenaerde (hier mehr Fialen als Türme), an den Hallen in Brügge, an den Tuchhallen in Gent und Löwen; wie am Rathaus in Brügge gesellen sich außerdem noch Türmchen an den Enden des Firstes dazu in Löwen (Rathaus), Brüssel (Maison du Roi) und Antwerpen, Fleischhaus (nur fehlt hier das sechste Türmchen an der einen Schmalseite). Die späteren Rathäuser, wie in Hal oder in Antwerpen, streifen dann Belfried und Türmchen völlig ab, so gut wie auch im sonstigen Profanbau dieser Zeit Elemente des Kriegsbaues mehr und mehr verschwinden.

Arkaden vor der Front des Baues sind keine eigentlich häufige Erscheinung, verbinden sich aber dann naturgemäß mit dem Belfried zu reizvoller architektonischer Wirkung. So in Audenaerde und Brüssel an den Rathäusern, an letzterem Orte außerdem an der Maison du Roi sogar in zwei Geschossen. Die Arkaden an den Hallen in Mecheln dagegen gewähren keine unzweideutige Vorstellung mehr. Der Bogengang in Ypern gehört nicht im eigentlichen Sinne zu den Hallen.

Die Gliederung ist im ganzen recht reich ausgebildet: ein Sockelgesims ist zwar durchaus nicht immer vorhanden (wie z. B. in Löwen an Hallen und Rathaus), aber sonst treten Gesimse häufig auf. Meist werden zwischen den einzelnen Geschossen die Fensterbrüstungsgesimse durchgeführt, so schon in Alost, dann weiter in Ypern (Hallen und Fleischhaus), Brüssel (Maison du Roi), wozu dann wie beim Rathaus die Brüstung der Arkaden tritt, Gent, Löwen und Audenaerde (Rathaus), Antwerpen (Fleischhalle), endlich aus späterer Zeit das Rathaus in Hal und die Tuchhalle in Tournai, ein Renaissancebau von 1610. Doch bemerkt man auch besondere Gesimse ohne den Zusammenhang mit der Fensteranlage (Termonde, Rathaus; Löwen, Tuchhalle).

Ganz ohne Gesims zwischen den einzelnen Stockwerken ist das Rathaus in Brügge, wo an der Frontseite die mächtigen gotischen Fenster bis zum Sockelgesims herabreichen, nur an je einer Stelle im unteren Drittel unterbrochen.

Auch ein Zwischengesims begegnet; so an den Hallen in Brügge, wo es sich in der Höhe des beginnenden spitzbogigen Fensterabschlusses über die Frontseite erstreckt. Andererseits läuft zuweilen parallel ein zweites, so daß die beiden schmale und dann irgendwie ornamental belebte Felder einschließen. So in Löwen beim Rathaus zwischen den Fenstern der einzelnen Geschosse, an der Tuchhalle unter den Fenstern des (späteren) Obergeschosses; an der Lang-(Front)seite die Spitzgiebel, an den Schmalseiten Konsolen und Baldachine für Statuen. Die Zwischenfelder an der Tuchhalle in Tournai haben bei der zur Anwendung gekommenen Säulenstellung bereits einen anderen Sinn.

Andere Formen der Wandflächengliederung sind außerordentlich selten: so die vertikalen Streifen an der Schmalseite des Rathauses in Audenaerde.

Eine besondere und nicht selten vorkommende Eigentümlichkeit bei der äußeren Gliederung ist das rechteckige Umbiegen der Gesimse: sei es an den Ecken, um den Niveauunterschied auszugleichen (Ypern, Hallen; Löwen, Tuchhalle) oder als Mittel, um höher oder tiefer liegende Fenster und Portale mit in die Gliederung des Ganzen einzubeziehen. So wird etwa am Rathaus in Alost der obere Teil des Fensters durch rechteckige Biegung des Gesimses oben begrenzt, dann kehrt das Gesims zu seiner natürlichen Höhe zurück, um nach kurzem Zwischenraum bei der oberen Türumrahmung sofort wieder in die Höhe zu schnellen. An der Front der Hallen in Brügge biegt über der Stelle, wo sich im Erdgeschoß das Portal befindet, das Abschlußgesims tief herab bis in das obere Drittel der Fenster und rahmt so die Nische mit der Madonna wirkungsvoll ein. Bemerkenswert ist, daß es nicht in das ungefähr in gleicher Höhe sich erstreckende Zwischengesims verläuft, sondern ein Stück tiefer herabreicht und so wieder eine rechteckige Brechung entsteht. Ähnlich an den Hallen in Mecheln, wo beim Beginn der an den Portalanbau ansetzenden niedrigeren Flügel das Gesims an beiden Seiten nach unten, über dem spitzbogigen Portal dagegen nach oben bis dicht unter den Bogenfries umbiegt, ohne daß hier eine Nische oder ähnliches einzurahmen wäre. In Termonde geht das Gesims der Treppengiebel als Umrahmung der Fensterbank nach unten.

Diese Treppengiebel als oberer Abschluß der Front sind im ganzen nicht häufig: es seien erwähnt die am Fleischhaus in Ypern und am Krankensaal des Johannisspitals in Brügge. Sonst ist einfach das schräge Dach verwendet.

An reicheren Bauten sind die Treppen der Giebel gern noch bekrönt; so schon früh in Ypern (Fleischhalle), hier aber nur am Beginn des Giebels zu beiden Seiten, dann je einmal zu den Seiten des obersten Fensters und endlich als abschließende Bekrönung. In Audenaerde dagegen hat jeder zweite Treppengiebel seinen Schmuck erhalten, so daß der obere Abschluß nicht ein Türmchen, sondern ein Paar von Türmchen bildet.

Der Abschluß der Gebäude, besonders der Rathäuser, wird selbst meist (so schon in Alost) durch einen Zinnenkranz bezeichnet, wofern er nicht zu einer Brüstung aus Maßwerk umgebildet wird (Gent und Audenaerde, Rathaus), oder überhaupt fehlt (Termonde u. a.). In der wuchtigsten Form tritt er auf an den Hallen in Brügge und am Brüsseler Rathaus.

Öfters indes wird er, und gegebenenfalls auch der darunter liegende Teil des Wandabschlusses, mit Maßwerk verziert (Alost, Rathaus; Ypern, Hallen; Löwen, Rathaus); seltener wird der darunter liegende Teil selbst wieder durch einen Spitzbogenfries mit Gesims darüber abgetrennt (Brügge, Rathaus; in Mecheln ist nur dieser Spitzbogenfries vorhanden). Der Treppengiebel selbst wieder weist eine Gliederung auf in Antwerpen (Fleischhalle).

Was den sonstigen äußeren Schmuck angeht, so wird dieser fast ausschließlich von der Plastik bestritten. Nur in Hoogstraaten sind an Front- und Schmalseite Blendbogen als Schmuck angebracht, die die Wandflächen gliedern. Weitaus das beliebteste Mittel sind indes Statuen mit Konsolen und Baldachinen, die die vertikalen Cäsuren betonen. So schon in verhältnismäßig einfacher Weise in Termonde, wo die Figuren einfach einzeln zwischen je zwei Fenster des Obergeschosses gesetzt werden. Auch das Fenster des einen der drei Giebel uud der unteren Turmgeschosse wird an den Seiten von je einer Statue flankiert. In der Mitte des Belfried-Unterbaues, ähnlich wie an den Brügger Hallen, eine Madonna in Nische. An dieser charakteristischen Stelle finden sich die Statuen dann auch bei den Yperner Hallen. Am Brügger Rathaus ist jeder Pfeiler an der Frontseite mit je zwei Statuen besetzt, und zwar nicht nur in den beiden Obergeschossen und an den unteren Teilen der Türmchen, sondern auch im Erdgeschoß; nur daß neben den beiden Portalen bloß je eine Statue Platz findet. Und dieser Platz zwischen den Fenstern wird nun die klassische Stelle für den plastischen Schmuck. So am Rathaus in Gent, in Löwen, wo er, wie in Brügge, schon im Erdgeschoß beginnt und auch die Ecktürmchen in allen Geschossen mit seinen Statuen bevölkert, und in Audenaerde, wo der dekorative Drang so stark ist, daß er die Statuen als Bekrönung der die Fenster trennenden Pfeiler bis über den Beginn des Daches hinaufsendet.

Die vorspringenden Bogengänge bieten natürlich weitere Gelegenheit für Statuenschmuck, dem sich dann ebenso wie an den übrigen Teilen der Gebäude die übliche gotische Dekoration in Maßwerk usw. hinzufügt.

Die Portale erhalten selten besonderen seitlichen Schmuck, doch begegnen neben aufsteigenden Fialen (Löwen, Tuchhalle) auch Statuen (Mecheln, Hallen; die am Brügger Rathaus wurden bereits erwähnt). Vortretende Halbsäulen scheinen vereinzelt (Hoogstraaten).

Auf Treppenanlagen wird selten besonderer Wert gelegt: sie fehlen gänzlich in Ypern (Hallen), Brügge (Rathaus und Hallen), Mecheln (Hallen), Audenaerde (Rathaus). Nur schwach entwickelt sind die am Fleischhaus in Ypern und an der Maison du Roi in Brüssel, während sie an den Rathäusern in Termonde, Gent und Brüssel doppelarmig angelegt sind. Weitaus die reichste Anlage besitzt das Rathaus in Löwen mit den von vorn und von beiden Seiten ansteigenden, durch Brüstungen von einander getrennten Stufen, die sich auf einem mittleren Podest vereinigen. Jedenfalls ist die so überaus große Vorliebe für Treppenanlagen, die die deutschen Rathäuser bekunden, nicht vorhanden, wie letzteren auch der reiche figürliche Schmuck meist fehlt. Auch hier würde das bereits genannte Kaufhaus in Mainz eins der reichsten Beispiele sein.

Ebenso steht es mit der Absicht auf architektonische Monumentalität, wie sie in ihren höchsten Spitzen durch die Hallenbauten in Brügge und Ypern repräsentiert wird; freilich ist diese auch dort nicht das Ausnahmslose oder von Anfang an Vorherrschende. Erreicht wird sie, abgesehen von der imposanten rein räumlichen Größe der Bauten, wesentlich durch eine in allen Teilen streng durchgeführte Symmetrie, und zwar durch Gruppierung um einen Mittelpunkt. Diesen bezeichnet etwa der alles beherrschende Belfried; links und rechts in mehreren Geschossen, symmetrisch zueinander stehend, die gleichmäßig gestalteten Fenster. Oder etwa drei Portale, an symmetrischen Stellen angeordnet, das mittlere architektonisch ausgezeichnet. An anderen Bauten ist die vielleicht ursprünglich vorhanden gewesene Tendenz auf Monumentalität nicht voll zum Ausdruck gelangt: so beim Rathaus in Brüssel, wo die Länge der Flügel um ein weniges differiert, oder in Termonde, wo der Belfried zwar in der Mitte des Ganzen steht, aber links ein, rechts zwei Treppengiebel, wenn auch in verschiedener Größe, aufsteigen. Bei den Rathäusern in Alost und Gent scheint eine Symmetrie der Anlage von vornherein nicht beabsichtigt gewesen zu sein.

Ein besonderes Interesse nehmen hier einige Bauten in Anspruch, die eine Zweizahl von Eingangsportalen in symmetrischer Stellung aufweisen: die Rathäuser in Brügge und Löwen und das Fleischhaus in Ypern. Die Anlage hat kein Zentrum oder vielmehr deren zwei. Es sind zwei Hälften, von denen jede sehr gut für sich allein existieren könnte: zwei aneinander geschobene Häuser, deren Giebelwand an den einander zugekehrten Seiten fehlt. Weniger in Löwen, wo die Portale dicht nebeneinander liegen, als in Brüssel, wo jedes der beiden Portale sich in der Mitte der völlig symmetrisch angelegten Hälften befindet. In Ypern noch deutlicher: jede der Hälften wendet ihren eigenen Giebel nach der Straße zu. So zeigt sich ein gewisses Widerstreben dagegen, symmetrisch — oder wo dies doch geschieht, wenigstens nicht zentral zu komponieren, ein Widerstreben, das im eigentlichen Deutschland schon früh noch sehr viel stärker entwickelt ist [1]), und man kann wohl sagen, erst in Werken der fortgeschrittenen Renaissance, und auch dort nicht immer, verschwindet.

Und noch in einem weiteren Punkte zeigt sich eine germanische Eigentümlichkeit: die Unterstützung der Decke durch eine Reihe Stützen, so daß eine symmetrisch zweischiffige Anlage entsteht. Diese Gestaltung des Innern ist für sämtliche besprochenen Bauten — dazu käme auch noch das Spital in Brügge — verbindlich und wird sich auch bei anderen fin-

1) Vgl. meine »Studien« a. a. O. S. 138.

den; einzig die Tuchhalle in Gent ist bei verhältnismäßig geringer Breite dreischiffig.

Auf die fundamentale Wichtigkeit dieser Erscheinung der symmetrisch zweischiffigen (bezw. vierschiffigen) Anlage habe ich bereits vor Jahren hingewiesen[1]) und kann mich daher hier kurz fassen. Die symmetrisch dreischiffige Anlage ist eine Erbschaft der römischen Antike, die dann für die Form auch der christlichen Basilika kanonische Geltung erlangt. Scharf setzen sich dagegen die deutschen Pfalzen des Mittelalters ab, deren Säle, soweit wir sehen können, ausnahmslos zweischiffige Einteilung aufweisen. Die größeren karolingischen Pfalzen dagegen scheinen — und für die Ingelheimer ist dies sicher — dem Schema der antiken Basilika mit ihrer Dreischiffigkeit zu folgen. Sie bleibt aber offenbar eine Episode, und die mittelalterlichen Pfalzen setzen jedenfalls eine Überlieferung fort, die in die Vorzeit des altgermanischen Heldenzeitalters hinaufreicht. Und diese Tradition nehmen dann auch — von verhältnismäßig wenigen Ausnahmen abgesehen — die Säle in den größeren Burgen, die Rathäuser, die Zunfthallen, allmählich auch die klösterlichen Wohnbauten, wie Refektorium, Dormitorium usw., ja sogar kirchliche Bauwerke auf: nicht nur kleinerer Art wie Kapellen, sondern auch größere Anlagen. Aus unserem Gebiet wäre z. B. die vierschiffige Kirche St. Jakob in Gent zu nennen.[2]) Erst während der Renaissance, und auch hier erst allmählich, entwickelt sich das Bedürfnis nach einheitlichen, durch keine Mittelstützen in ihrem Anblick beeinträchtigten Räumen. In diesen Zusammenhang reihen sich also nun auch die auf dem Boden der südlichen Niederlande entstandenen Rathäuser und Hallenbauten ein.

Gewiß ist bei unserer Aufzählung und Schilderung noch manches Interessante übersehen worden, wie es an einer zusammenfassenden Bearbeitung des Themas bisher leider eben fehlt.[3]) Der Wunsch ist nicht abzuweisen, daß gerade jetzt, wo die Wiederherstellung einzelner Bauten sowieso genauere Aufnahmen und Forschungen notwendig machen dürfte, an eine Grundlegung für eine eindringende Behandlung und würdige Publikation des wichtigen, hier bereit liegenden Materials gedacht werden möchte. Es handelt sich um Werke germanischer Baugesinnung; denn nicht nur sind die Vlamen Niederdeutsche, sondern auch die romanisierten Wallonen sind zum größten Teile fränkischer Abstammung. Ihre Rathäuser, noch mehr ihre Hallenbauten sind eigenartige Zeugnisse dieser Baugesinnung, die sich im eigentlichen Deutschland nicht in gleicher Weise, nicht in gleichem Umfang und gleicher Großartigkeit ausgesprochen hat. Sammelt und bearbeitet man die Zeugnisse dieser Profankunst bis herunter zu den vielleicht zunächst unscheinbar aussehenden Vertretern, so wird unter Umständen von hier aus auch noch Licht auf die alte germanische Baukunst fallen, die doch endlich einmal auch als Gesamtphänomen in monumentaler Weise wird geschildert werden müssen. Aber auch davon abgesehen wird dieser Zweig südniederländischen Profanbaues eines der glänzendsten Kapitel der Baugeschichte überhaupt bilden; bereiten wir vor, daß es geschrieben werden kann, so werden wir künftighin des Dankes auch derjenigen gewiß sein dürfen, die heute vielleicht noch sich von dem Gewäsch über deutsches Barbarentum imponieren lassen.

1) Studien zum romanischen Wohnbau a. a. O. Vgl. dazu: Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXV. (1902).

2) H. Hymans: Gent und Tournai. Berühmte Kunststätten Bd. 14. S. 49.

3) Zu nennen dagegen ist die kleine anregende Studie von M. Schweisthal: La Halle Germanique et ses transformations. Bruxelles 1907. Vgl. meine Besprechung im Repert. für Kunstwiss. 1908.

PERSONALIEN

Der Berliner Maler **Konrad Dielitz** vollendete am 20. Januar sein siebzigstes Lebensjahr. In den siebziger Jahren begannen seine Erfolge als Bildnismaler. Alle die Großen jener Zeit hat Dielitz nach dem Leben gemalt, die drei Kaiser, Bismarck und Moltke. Kronprinz Friedrich schenkte am 8. März 1879 dem Generalfeldmarschall Moltke zum 60jährigen Dienstjubiläum sein Bildnis von der Hand des Künstlers. In Sofia hat er den Bulgarenfürsten Alexander gemalt. Lord Carrington, Werner v. Siemens und viele andere haben ihm gesessen. Dielitz besitzt die goldene Medaille von Berlin aus dem Jahre 1883 und wurde auch auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 ausgezeichnet.

An der **Kgl. Kunstakademie zu Dresden** sind nunmehr nach Gotthard Kühls Tode drei Lehrstellen frei, denn auch die Stelle Hermann Prells und die des Architekten Herrmann sind noch nicht besetzt. Da somit die beiden ersten Ateliers für Geschichts- und für Genremalerei (so ist die amtliche Bezeichnung) nicht besetzt sind, so dürfte sich die Regierung nun doch wohl bald entschließen, entweder wenigstens diese beiden wichtigen Stellen zu besetzen oder aber zugleich an die allgemeine Umbildung der Akademie heranzugehen. Die Besetzung der beiden Stellen dürfte nicht viel Mühe machen, denn in Robert Sterl, Karl Bantzer, Oskar Zwintscher und Georg Lührig besitzen wir in Dresden eine Reihe ausgezeichneter Dresdner Maler, aus denen die geeignete Auswahl wirklich nicht schwer ist. Georg Lührig, der sich gegenwärtig in einer seinem Können nicht entfernt angemessenen Stellung an der Kgl. Kunstgewerbeschule befindet, ist der erste Monumentalmaler Dresdens; erst im vorigen Jahre ersuchten mehr als 60 Dresdner Künstler aus allen Vereinen und aus der Akademie — darunter auch Gotthard Kühl — den Rat zu Dresden, Lührig einen neuen Auftrag zu einem Monumentalgemälde zu geben, nachdem er durch die Ausmalung des Treppenhauses im Kgl. Kultusministerium einen so glänzenden Beweis seines Könnens gegeben hatte. Eine solche Einigkeit in der Bewertung eines Künstlers durch seine Kollegen dürfte selten sein. Es dürfte jetzt an der Zeit sein, diesem Künstler eine seiner Bedeutung würdige Stellung zu geben. — Aber auch eine allgemeine Umbildung der Einrichtungen der Akademie dürfte sich gerade jetzt empfehlen. Es handelt sich vor allem um den akademischen Rat, dem von Künstlern jetzt noch Robert Diez, Eugen Bracht, Otto Gußmann, Karl Bantzer, Georg Wrba und German Bestelmeyer angehören. Es ist schlechterdings nicht einzusehen, warum ihm beispielsweise so hervorragende Künstler, wie Robert Sterl, Richard Müller, Oskar Zwintscher und Emanuel Hegenbarth nicht angehören sollen. Nach der gegenwärtigen Einrichtung gehören dem akademischen Rate nämlich nur die Vorsteher der

akademischen Meisterateliers an: Hegenbarth kann demnach niemals Mitglied des akademischen Rates werden, denn es besteht der gewichtige Unterschied, daß er nur »Lehrer und Leiter der Tierklasse« ist, während beispielsweise Bantzer Vorstand eines Meisterateliers »für Malerei« ist. Eine geistreiche Unterscheidung, für die man irgendwelche durchschlagende sachliche Gründe nicht ins Feld führen kann. Auch andere tüchtige Lehrer der Akademie können infolge der gegenwärtigen bureaukratischen ungerechtfertigten Einrichtung niemals Mitglieder des akademischen Rates werden. Warum, das ist unerfindlich.

Es ist nach allem völlig gerechtfertigt, wenn die Lehrer der Kunstakademie, die nicht dem akademischen Rate angehören, im vorigen Frühjahr die Regierung um eine Änderung der nicht mehr haltbaren Verhältnisse ersuchten. Damals wurde die Entscheidung über diese Eingabe vertagt, jetzt, da drei Stellen unbesetzt sind, dürfte trotz Krieg der gegebene Augenblick sein, der Frage näher zu treten. Dabei dürfte auch die Frage des Ateliers für Baukunst, an der die Technische Hochschule zu Dresden ein berechtigtes Interesse hat, zu lösen sein. Nach mancher Ansicht gibt es in Sachsen zu viel Stätten, wo Architektur gelehrt wird, zumal seitdem der Kgl. Kunstgewerbeschule in Dresden ein Atelier für Raumkunst angegliedert ist (der erste Vorsteher dieses Ateliers war Wilhelm Kreis). In der Berliner Kunsthochschule scheint man umgekehrt den Mangel eines Ateliers für Baukunst zu empfinden. Man liest, daß eine besondere Abteilung für Architektur für die Düsseldorfer Akademie bereits beschlossen worden ist, und jetzt wird eine solche auch für Berlin gefordert. Von Arthur Kampf erwartet man die Durchführung dieser Maßregel. Zu dieser Frage schreibt in einer Berliner Korrespondenz ein Architekt:

»In Architektenkreisen bedauert man vielfach, daß zur Ausschmückung der Bauwerke so wenig wirkliche Bildhauer und ganz besonders Maler fähig sind, sich im Sinne der vom Architekten zu bestimmenden Richtlinien raumkünstlerisch betätigen zu können. Ein Mißstand, der zum größten Teil auf die Ausbildung der Maler und Bildhauer zurückzuführen ist. Während ihrer Studienzeit ist ihnen wenig oder meist gar keine Möglichkeit gegeben, sich mit den Gesetzen der Architektur, die zum harmonischen Zusammenarbeiten bei der Ausschmückung von Bauwerken im raumkünstlerischen Sinne zu beachten sind, vertraut zu machen. Aber auch umgekehrt fehlt vielen tüchtigen Architekten das Verständnis für das bildhauerische und malerische Schaffen. Sonst würden sie bei der Wahl ihrer künstlerischen Mitarbeiter nicht so oft den Künstler mit dem Stukkateur und Dekorationsmaler verwechseln. An den technischen Hochschulen hat eben auch der studierende junge Architekt kaum Gelegenheit, sich mit der wirklichen Plastik und Malerei seiner Zeit und deren Heranziehung zum Schmucke des Bauwerks vertraut zu machen. Das Verständnis für das harmonische Zusammenklingen der drei Schwesterkünste, wie es besonders in der Renaissance lebendig war, für die Steigerung des ganzen Werks, ohne daß eine der drei Künste es nötig hätte, sich der anderen unterzuordnen, ist heute völlig verloren gegangen. Diesem Mißstand könnte abgeholfen werden durch die Errichtung einer Abteilung für monumentale Kunst, in der ein solches Verständnis zur Zusammenarbeit durch geeignete Lehrkräfte aus dem Bereiche der drei Künste geweckt wird. Diese Abteilung sollte nicht nur Malern und Bildhauern, sondern auch den Architekten zur Ergänzung des allzu »polytechnischen« Unterrichts offen stehen.«

In Dresden besteht die Einrichtung, daß Prof. Karl Groß, der Direktor der Kunstgewerbeschule, an der Technischen Hochschule die Architektur in der plastischen Ausschmückung der Bauwerke, der stilgerechten Verbindung von Architektur und Plastik unterweist. Es wäre zweckmäßig, wenn zwischen den verschiedenen künstlerischen Lehranstalten: Hochbauabteilung der Technischen Hochschule, Kunstakademie und Kunstgewerbeschule eine noch weit engere Verbindung getroffen würde. Die Kräfte, ein Zusammenarbeiten der drei Künste herbeizuführen, sind durchaus vorhanden, es kommt nur darauf an, daß man die bureaukratischen Schranken zwischen den drei Anstalten niederreißt. Persönliche Streitigkeiten sollten diesen überaus wünschenswerten Fortschritt im künstlerischen Unterricht nicht hindern. ✠

Zum Nachfolger des in den Ruhestand tretenden Archäologen an der Universität in Marburg, Professor Dr. L. v. Siebel, ist der a. o. Professor Dr. **Paul Jacobsthal** ernannt worden.

AUSSTELLUNGEN

Essen. Die Januar-Ausstellung des Kunstmuseums ist in der Hauptsache der deutschen Landschaft gewidmet. Vertreten sind Hans von Volkmann und der Schwarzwaldmaler Hermann Dischler. Der niederrheinische Maler Ernst Isselmann in Rees bietet dieses Mal nicht nur die Wiesenlandschaften seiner engeren Heimat, sondern auch Motive aus Tunis, wo er einen Winter verbracht hat. Adolf Thormann und Hermann Grobe-Düsseldorf sind andere hier vertretene Schilderer deutscher Landschaft.

VEREINE

Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Berlin. In der Dezember-Sitzung sprach Paul Schubring über den **antiken Mythus in der Malerei des Quattrocento.** Im Gegensatz zu der gewaltigen Masse religiöser Darstellungen, der Madonnen- und Heiligenbilder jener Zeit, bieten die Truhenbilder (Cassoni) eine zwar nicht so allseitige, aber doch sehr vielseitige Illustration der profanen Welt, vor allem der Mythologie und der antiken Sage. Der Vortragende hat knapp vor Kriegsausbruch sein Buch über die italienische Truhe und die Truhenbilder des Quattrocento abschließen können; es liegt gedruckt vor, und ein Teil der Tafeln, soweit sie mythologische Stoffe enthielten, war ausgestellt. Von den 894 Nummern des hier aufgestellten Katalogs entfallen 375 Bilder auf die Mythologie, und zwar 232 Bilder auf den griechischen, 143 auf den römischen Mythus. Dabei sind die Bilder zu den Trionfi Petrarcas nicht mitgezählt. Die Mehrzahl dieser Bilder ist nicht in öffentlichen, sondern in privaten Sammlungen. Der englische Besitz wurde an mehr als 40, der französische an über 45 Stellen gefunden; in Wien sitzt nicht nur der glücklichste Cassonesammler (Graf Lanckoronski), auch die andern Wiener Sammlungen sind überraschend reich. Trotz der Hitze des Kunstmarktes gibt nun aber doch Italien selbst noch immer das meiste her; an 132 Plätzen wurden hier bemalte und geschnitzte Truhen gefunden. — Die Produktion war im Quattrocento am lebhaftesten in Toskana (bis Piero di Cosimo und B. Fungai zählt der Katalog 488 Nummern), aber auch Umbrien, die Emilia usw. gaben mehr her, als vermutet wurde. In Oberitalien ist Verona das wichtigste Zentrum, während Venedig seine Truhen selten, und dann nur teilweise bemalt hat. Rom und Neapel haben wenig beigesteuert, wenigstens ist der erhaltene Bestand ganz gering. — Die Vermittlung des antiken hier dargestellten Stoffes an Besteller und Maler wurde zunächst von Dante übernommen, der als Erreger und Auftrieb seine Leser zu der alten, nur in Umrissen gezeichneten Welt hindrängte, die dann

Boccaccios Genealogia deorum, mehr noch seine kleinen Schriften »de claris mulieribus« und »de viris illustribus« umständlich ausbreitete. Diese Großen, zu denen auch Petrarca gehörte, wurden unterstützt von den Fabelbüchern und Novellen des Ducento und Trecento, in denen das Sagengold vergangener Jahrhunderte sorgfältig aufbewahrt und zum Teil neu ausgemünzt war. Durch Kompendien wie den Gesta Romanorum ging dann der Weg rückwärts zu den alten Autoren selbst. Leidenschaftlich sind die Bemühungen um Homer im Quattrocento, die Aeneis wird fleißig gelesen; Ovid, Livius, Plutarch, Hygin, Gellius, Valerius Maximus, Florus, Stabius sind nicht nur in Auszügen gekannt worden. Nur wenn man diese Klassiker aufschlägt, findet man die wörtliche Deutung der deskriptiven Truhenbilder. — Der griechische Mythus setzt bei der homerischen Welt ein, und zwar bei dem Parisurteil (unendlich häufig), um dann Ilias und namentlich Odyssee breit vorzuführen. Es folgt der Kultus der Zwölfgötter und der Heroen und eine umfassende Illustration der ovidischen Märchen von Phaeton, Myrska, Deukalion, Narcias, Pyramus und Thisbe, Orpheus, Leda, Jo, Daphne, Prostris. Die Schicksale des Aeneas leiten dann zur römischen Stammessage über; Aeneas' Abenteuer in Karthago und Latium werden sehr umständlich geschildert. Daran schließt sich die altrömische Vätersage mit den Heroen beiderlei Geschlechts: Mucius Scaevola, Coriolan, H. Coelex, M. Curtius mit Lucrezia, Virginia, Aloelia usw. Die historische Zeit reicht hier von Scipio bis Traian, während sie bei der griechischen Welt bis zu Antiochus und Strabonice herunterführt. — Der Vortragende zeigte in etwa 80 Lichtbildern viel unveröffentlichtes Material. Die Orlop-Stiftung hat es ihm ermöglicht, viele Neuaufnahmen machen zu lassen. Angesichts dieses großen Bestandes mythologischer Bilder, die alle ihren besondern spezifischen Sinn haben und zarte Anspielungen auf Hochzeitsgedanken enthalten, fühlt man, wie tief diese antike Märchenwelt in der Seele und Liebe der Renaissance geruht hat. Die Verwendung dieser Stoffe an Truhen hatte nur Sinn, wenn die Besitzer und die Gäste des jungen Hausstandes den symbolischen Sinn dieser Geschichten ohne weiteres verstanden, etwa wie Boccaccios Griseldis-Novelle und Naskagio-Erzählung. Man empfand diese mythologischen Geschichten durchaus als Ahnensage und nahm sich das Recht, sie in den Dialekt der Gegenwart umzuformen; das war nicht Naivität, sondern Stolz. Eine tiefe Verbundenheit von Renaissance und Antike offenbart sich; die Tage Homers werden wieder Gegenwart, und Caesar zieht wieder auf der Triumphstraße in Rom ein. — Über die Meister der frühen Bilder sprach der Vortragende nur gelegentlich. Die bekannten großen Meister sind viel stärker an diesen Bildern beteiligt, als man annehmen möchte. Daneben freilich gibt es Cassone-Bottegen. Den wichtigsten Fund verdanken wir A. Warburg, der im Florentiner Archiv ein Bottegabuch des Marco del Bono und Apollonio di Giovanni aus den Jahren 1446—1463 fand, das in Schubrings Buch publiziert werden wird. Über 170 Aufträge für Truhen oder Truhenpaare sind hier notiert; dabei wird jedesmal sowohl die Braut wie der Bräutigam namhaft gemacht. Der Fund ist um so wertvoller, als gerade die Zeit vor Pesellino bisher die meiste Unsicherheit enthielt; Pesellino setzt aber erst mit Nr. 264 des Katalogs ein. Ein systematisches heraldisches Studium in Florenz wird notwendig sein, um viele Wappen zu deuten; es gelang immerhin, schon eine stattliche Zahl der erhaltenen Truhen mit dem urkundlich oder literarisch übermittelten Auftrag in Verbindung zu bringen. Zeitlich umfaßt Schubrings Buch die Jahre 1350—1530; nur in den plastischen Truhen, von denen Typenreihen gegeben werden, ist die Grenze bis ca. 1570 gezogen. — Herr Geh. Rat von Falke gratulierte dem Vortragenden am Schluß, daß es ihm gelungen sei, diese durch internationale Beziehungen bedingte Arbeit noch gerade vor dem Kriegsausbruch vollendet zu haben.

VERMISCHTES

Max Klinger hat soeben eine Radierungsplatte größten Formates, das **Diplom der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914**, vollendet. Solche Ausstellungsurkunden, die den mit Preisen versehenen Ausstellern und den Mitarbeitern erteilt werden, pflegen meist einen fatalen konventionellen Beigeschmack zu haben; um so überraschender und erfreulicher ist es, daß Klinger einen glücklichen Einfall gehabt hat, durch den er die Tragödie dieser Ausstellung künstlerisch verewigt. Mitten auf dem Hauptplatz der Bugra, unter den wogenden Besuchern, steigt aus einem sich öffnenden Erdschlund eine grauenhafte Kriegsfurie, die unter den anwesenden Vertretern der verschiedenen Nationen den Geist des Angriffs und der gesicherten Abwehr entfacht. Im eben noch heiter promenierenden Publikum spiegelt sich lähmendes Entsetzen und draufgängerische Teilnahme wieder. Eine schöne Italienerin steht unschlüssig beiseite. — Am Fuß der Urkunde ist eine Medaille gezeichnet, an deren plastischer Verwirklichung Klinger jetzt noch arbeitet: die vorzüglich erfaßte klassische Figur mit Füllhorn symbolisiert die Segnungen der Bugra; vor ihr reckt sich quer über die Medaille ein nerviger, bewehrter Arm, der sie gleichsam »durchkreuzt«. — Es ist schön und zeugt von Klingers unverwüstlicher Schaffenskraft, daß er eine so große Platte in verhältnismäßig kurzer Zeit zwischen seiner immer fortlaufenden Arbeit an dem Zyklus »Zelt« noch nebenher radiert hat. Was übrigens jenes »Zelt« anlangt, so hat der Meister die Zahl der im Sommer auf der Bugra gezeigten Blätter noch um mehrere weitere erhöht, und es steht zu hoffen, daß er auch den zweiten Teil dieses Opus noch im Laufe des Jahres zur Vollendung bringen wird.

Eine Ruhmeshalle in Stettin. Ein Stettiner Bürger, der ungenannt bleiben will, hat der städtischen Behörde eine Schenkung von 100000 Mark für die Ausstattung des Kuppelsaales im Stadtmuseum mit der Bestimmung gemacht, daß damit zugleich ein Andenken an das große Jahr 1914 geschaffen werde und sowohl die Wandgemälde als auch die etwa im Kuppelsaale aufzustellenden Statuen sich in irgendeiner Weise auf diese Zeit beziehen, wobei der Geber diese Beziehung nicht zu eng fassen will. Über die Art der Ausführung des Planes soll nach den Vorschlägen des Museumsdirektors, der jedesmal das Einverständnis des Spenders einholen muß, eine besondere Kommission unter Vorsitz des Oberbürgermeisters beschließen.

Gerhard Munthes Wandbilder in der Haakonshalle. Die alte berühmte Haakonshalle auf Bergenhus in Norwegen ist neuerdings von dem bekannten norwegischen Maler Gerhard Munthe in monumentaler Weise mit Wandgemälden ausgeschmückt worden. Der Künstler hat, wie »Aftenposten« schreibt, das schwierige Problem in rein dekorativer Art gelöst, und in seinen Gemälden eine Gotik zum Ausdruck gebracht, die allerdings nicht die Gotik des Mittelalters ist; es ist im Gegenteil eine Umformung des gotischen Geistes in rein modernem Sinne, wodurch sowohl der wirkliche Geist der Haakonshalle wie der des Mittelalters neu erscheint in viel stärkerem Grade, als wenn man eine noch so umgreifende Restaurierung vorgenommen hätte. In dem Reichtume der Details, in ihrer Gebundenheit in einen streng dekorativen Stil liegt die Erklärung der großen Wirkung. Ein ausgezeichnetes Beispiel für das Zusammengehen der Dimensionen der Figuren mit dem Aufbau der Halle ist das Krönungsbild des Königs Haakon.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 19. 5. Februar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

EINE BISHER UNBEKANNTE »ANBETUNG DER KÖNIGE« VON LUCAS CRANACH D. Ä.

Von Carl Romminger

In Wittenberge (Bez. Potsdam) habe ich im Besitz des Augenarztes Dr. Lichtwer, dem ich zur Behandlung meiner vor Dixmuiden erhaltenen Wunde überwiesen war, eine 1,05×1,53 m große, sehr gut erhaltene »Anbetung der Könige« vorgefunden, die sich mir bei einem zwar durch meine Lage als Verwundeter begrenzten aber ziemlich eingehenden Studium als eine Arbeit Lucas Cranachs des Älteren aus seiner besten Zeit erwies.

Nachstehend Abbildung und Farbenbeschreibung der Tafel und meine Beweisgründe.

Die Komposition, namentlich der Mittelgruppe, und Einzelnes in der Formengebung scheinen bei flüchtiger Betrachtung in ganz andere Gegenden und auf andere Meister hinzuweisen als auf Lucas Cranach in Wittenberg, doch zeigt ein genaues Durchgehen des ganzen Bildes so viele Beziehungen zu zweifellos echten Werken Cranachs (wobei ich mich hauptsächlich auf Flechsigs Cranach-Studien stütze), daß mir die Annahme der Autorschaft Cranachs für die vorliegende Tafel unabweisbar erscheint.

Farbig ist die Tafel in der Hauptsache auf Rot, Grün und Blau gestellt; Mauer, Dach und Erdboden sind Braun.

Maria ist mit einem kräftig fast purpurroten Kleid angetan, das zum größten Teil von dem über Schultern, Schoß und Beine fallenden hellblauen, grün gefütterten Mantel bedeckt wird. Dasselbe Rot hat der gemusterte Rock des mittleren Königs, wo es mit dem Rotgold des gemusterten Überwurfes zusammenklingt. Hell, fast ziegelrot ist das Kleid des vordersten Dieners, der auf weißem Tuch das Geschenk trägt, während wir in der Kleidung des Mohrenkönigs den feinen Farbendreiklang Weiß (Überwurf), Hellgrün (der breite Umlegekragen), Hellkarminrot (Ärmel und Stehkragen) haben, den Flechsig als »ein vortreffliches Kennzeichen für echt cranachsche Bilder des zweiten Jahrzehnts, von etwa 1514 bis 1518« ansieht. Der mit breitem braunen Pelzkragen verzierte Mantel des alten Königs ist ebenso wie das Mantelfutter der Madonna von leuchtendem tiefen Grün. Alle diese Farben, und nur diese Farben klingen wieder in den Kopfbedeckungen der gedrängten Dienerschar.



Lucas Cranach d. Ä., Anbetung der Könige (Wittenberge, Bes. Dr. Lichtwer)

Im Einzelnen das Bild durchgehend finden wir den Kopf der Madonna des öfteren bei Cranach wieder. Die Verwandtschaft mit der Karlsruher und der Glogauer Madonna ist so groß, daß man hier wohl kaum mehr von Ähnlichkeit sprechen kann, sondern sagen muß: es ist derselbe Kopf. Auch die große Verwandtschaft mit der Darmstädter Madonna, der Maria auf der »Verlobung der hl. Katharina« in Wörlitz und der Eva vom »Sündenfall« in Braunschweig springt sofort in die Augen. Hier wie dort die sehr hohe Stirn, die schmale Nase mit der etwas knopfartigen Kuppe, der kleine Mund mit der vollen, etwas vorgeschobenen Unterlippe, das kleine Kinn; hier wie dort die außerordentlich feine Behandlung des welligen, braunen, über das Ohr zurückgeschlagenen Haares und hier wie dort der glatte runde Halsausschnitt. Auch finden wir auf der Anbetung genau dieselben schlanken fließenden Hände der Maria, wie auf den genannten Madonnenbildern.

Ebenso gibt es zu dem Kinde, dem etwas großen Kopf mit dem nach vorn gestrichenen blonden Haar, den wulstigen, kurzen Gliedern, dem ganzen leicht rachitischen Typ die Vorlagen bei Cranach mannigfaltig. Die Rechte des Kindes auf der Karlsruher Madonna ist dieselbe Hand, wie die entsprechende auf dem vorliegenden Bilde, nur von innen gesehen.

Der alte König findet sich u. a. wieder in dem Berliner »Hieronymus«, in dem Kriegshauptmann auf der Frankfurter »Kreuzigung« und dem äußersten fürbittenden Heiligen auf dem Leipziger »Sterbenden«. Auch ist die Verwandtschaft mit dem gleichen König auf der Gothaer »Anbetung« augenscheinlich und die am Boden liegende Kopfbedeckung des Greises auf beiden Bildern die gleiche. Weiterhin ist die Ähnlichkeit mit dem Kaiser Heinrich II. auf dem Altarwerk der Zwickauer Katharinen-Kirche unverkennbar und die Kleidung des Kaisers, Mantel, Pelzkragen und Halskette fast dieselbe, wie diejenige des alten Königs. Desgleichen finden wir den Mohrenkönig mit seinem kurzen Bart genau auf der Gothaer »Anbetung« wieder und ganz ähnlich auf dem »Bethlehemitischen Kindermord« zu Dresden.

Und schließlich kehrt der prachtvolle Kopf des turbanbedeckten Dieners am linken Bildrande genau wieder im Kopfe des von Christus ergriffenen Seligen auf »Christi Höllenfahrt und Auferstehung« zu Aschaffenburg, während sich der vordere Diener mit seinem kurzen Hals und viereckigen bärtigen Kopf mit der Haarhaube auch ohne zitierte Analogien als cranachischer Kopf erweist. Eine ganz ähnliche gedrängte Dienergruppe mit denselben hohen Pelzmützen und Turbanen findet sich auf der »Anbetung« des Leipziger Städtischen Museums; und das Gefäß, das der innerste Diener dort trägt, gleicht demjenigen des Mohrenkönigs auf unserer Tafel vollkommen; nur ist das Gefäß auf unserer Tafel durch Hinzufügung des hohen Fußes schöner in der Form geworden. Die Persönlichkeit des Betenden, in dem wir wohl den Stifter zu suchen haben werden, festzustellen, ist mir noch nicht gelungen.

Die hinter dem Haupt der Maria sichtbare Berglandschaft weist im Tal den für Cranachs Landschaften bezeichnenden geschlängelten Weg und Festungsturm auf, und die kulissenartig vorspringende Hintergrundsmauer mit dem balkengestützten, dreieckig von oben hereinragenden Dach ist auf der Gothaer »Anbetung« gleicherweise als Hintergrund verwandt.

Die aufgeführten Merkmale, denen sich bei eingehenderem Studium als es mir als Kriegsverwundeten möglich ist, sicherlich noch andere zugesellen lassen, weisen die engsten Beziehungen zu unzweifelhaft echten Werken Lucas Cranachs des Älteren so augenfällig auf, daß für die hier abgebildete »Anbetung« die Annahme der Autorschaft desselben Künstlers unabweisbar ist. Der Einwand, daß es sich vielleicht um eine Werkstattarbeit aus dem Kreise Cranachs handelt, ist sofort hinfällig, wenn man im Original die schlechthin überragend meisterhafte Behandlung z. B. des weißen Pelzhutes des Mohrenkönigs, der Köpfe des Greises und der vorderen drei Personen des Gefolges, der Hautmalerei bei der Madonna und anderer Einzelheiten sieht.

Als letzte Beweise für die Echtheit ist noch anzuführen, daß sich am unteren Ende des oberen schrägen Dachbalkens die nach links gerichtete Schlange mit den Fledermausflügeln und dem Ring, das Zeichen Cranachs, zwar sehr schwach, aber für genaue Betrachtung hinreichend deutlich findet, und schließlich die Geschichte des Bildes. — (Ein auf der linken Mauer oben befindliches LC ist später, vermutlich bei einer durch Lucanus 1827 zu Halberstadt vorgenommenen Reinigung aufgemalt.)

In der Literatur erwähnt ist die Tafel zuerst in der 1784 zu Halberstadt erschienenen Biographie des Dichters M. G. Lichtwer (eines Vorfahren des jetzigen Eigentümers). Dieser erbte sie zusammen mit Cranachschen Porträts von Luther und seiner Frau und dem auch von Schuchardt aufgeführten Porträt der Magdalena Luther u. a. von seinen Vorfahren, die ebenso wie er selbst als Geh. Räte, Geh. Lehnsekretäre und in ähnlichen Stellungen den sächsischen Kurfürsten und polnischen Königen in Dresden, Wittenberg und später den preußischen Königen in Halberstadt gedient haben. Es ist sicherlich angesichts der schon aufgeführten Beweisgründe nicht ohne Beweiskraft, daß das Gemälde seit dem 17. Jahrhundert in einer hochgebildeten, kunstliebenden sächsischen Familie dieses Ranges sich als Lucas Cranach fortgeerbt hat.

Als Entstehungsdatum der Tafel scheint mir das Jahr 1518 allein in Betracht zu kommen.

Alle unzweifelhaft echten Cranachschen Bilder, in denen wir Verwandtschaft mit unserer Anbetung finden, fallen ohne Ausnahme in die Jahre 1515—1518. Insbesondere haben die der Madonna so unabweislich nahe stehenden Marien mit Kind in Karlsruhe und Glogau, sowie die Eva vom »Sündenfall« in Braunschweig ihre Entstehung im Jahre 1518. Im gleichen Jahr entstanden auch der »Sterbende« in Leipzig, das Altarwerk der Katharinen-Kirche in Zwickau, und die »Kreuzigung« in Frankfurt, wo wir den alten König wiederfanden. Damit gibt sich auch für unser Bild von selbst als Entstehungsdatum das Jahr 1518. — Die große, umfassende Cranachbiographie ist ja noch zu schreiben und die Vorarbeiten noch im Fluß. Deshalb schien es geboten, diese hier der Forschung verborgene »Anbetung der Könige« bekannt zu geben.

NEKROLOGE

Am 22. Januar starb im hohen Alter von 84 Jahren in Düsseldorf, wo er seit dem Jahre 1856 ansässig war, **Richard Brend'amour.** Er ist der Begründer der bekannten Xylographischen Anstalt, die sich nach seinem Ausscheiden in zwei Zweige spaltete. Brend'amour war in Aachen am 16. Oktober 1831 geboren, wandte sich in Köln zuerst der Malerei und dann erst dem Holzschnitte zu. Auf diesem Gebiete wurde er bald die führende Persönlichkeit; fast alle bedeutenderen deutschen Zeitungen brachten Holzschnitte aus seiner Offizin. Zu seinen bekanntesten Blättern gehören Vautiers Illustrationen zu Immermanns »Oberhof« (1863), sowie die Holzschnittwiedergaben von Alfred Rethels acht Aachener Rathaus-Freskobildern und von Friedrich Prellers Odyssee-Kartons, beide Veröffentlichungen aus dem Jahre 1871. In einer Zeit, da die Netzätzung bereits die von Brend'amour gepflegte Holzschnittechnik zu verdrängen begann, führte sein Haus auf besonderen Wunsch des Autors die Abbildungen zu Carl Justis »Velasquez« aus. Die Düsseldorfer Künstlerschaft hat dieser Altmeister des deutschen Buchgewerbes in vieler Hinsicht gefördert. *C.*

In Richard Muthers »Geschichte der Malerei«, die so viele gute Worte für die seit längerem toten und so wenige für die lebenden Hamburger Maler übrig hat, begegnen wir dem folgenden Absatz: »In Hamburg lebt, von wenigen gekannt, als einer der feinsten Landschafter und Tiermaler der Gegenwart, **Thomas (Ludwig) Herbst,** der die idyllischen Winkel der alten Hansastadt, die grünen Wiesen bei Blankenese mit zarter Versenkung und stimmungsvoller Delikatesse schildert«. Die mehr als zwanzig Jahre, die seit Niederschrift dieses Urteils vergangen sind, haben an dem Lebensgang und -Wirken des Künstlers nichts geändert. Es kann heute — nachdem er am 19. Januar d. J. die Augen geschlossen hat — ebenso als Summe dieses Lebens gelten, wie zu der Zeit, da er auf der Höhe seines Schaffens gestanden. »Von wenigen gekannt« ist er auch heute noch, und erfüllt von »zarter Versenkung und stimmungsvoller Delikatesse« sind seine Bilder, die immer seltener wurden und nur ganz vereinzelt auf lokalen Ausstellungen ausgehängt waren, da sie meistens von der Staffelei hinweg in Sammlerhände übergingen, bis zuletzt geblieben. Herbsts Stellung in der Hamburger Künstlergemeinde war durch seine, auf landsmannschaftliche Sympathien aufgebaute Beziehungen zu den maßgebenden gesellschaftlichen Kreisen so geartet, daß er auch in nicht wenigen Fragen des öffentlichen Kunstlebens in seiner Vaterstadt Hamburg einen bestimmenden Einfluß auszuüben vermochte. Sein Rat wurde gesucht und sein Veto gab in wichtigen kunstkommissarischen Verhandlungen nicht selten den Ausschlag. Von allen Schulen, die er durchlaufen — Berlin (wo er 1866—69 zusammen mit Liebermann bei Steffeck studierte), Weimar, Düsseldorf, Paris —, hat die Kunst der Seinestadt auf seine eigene Kunst am stärksten abgefärbt, ohne daß indes seine ausgeprägte Eigenart zurückgedrängt worden wäre. Er hat diese vielmehr mit ruhiger Sicherheit auch über alle jene zahlreichen Wandlungsprozesse hinweg gewahrt, deren Schauplatz Hamburg unter der Einwirkung des fruchtlos gebliebenen Strebens, eine besondere Hamburger Note in der modernen Kunst zu schaffen, in der letzten Zeit des jetzt entschlafenen Künstlers gewesen ist. Thomas Herbst war am 27. Juli 1848 geboren. *h. e. w.*

PERSONALIEN

Florenz. Dr. **Kurt Zoege von Manteuffel** ist mit der Vertretung von Dr. von der Gabelentz, der im Felde steht, betraut worden und übernimmt bis auf weiteres die Leitung des kunsthistorischen Instituts in Florenz.

Die Stelle des **Stadtbaurats in Dresden** ist seit dem Tode Hans Erlweins noch nicht wieder besetzt, ja auch noch nicht einmal wieder ausgeschrieben worden. Die Stadtverordneten haben diese Angelegenheit in der Absicht, sie einige Zeit zu verschieben, noch nicht auf die Tagesordnung gesetzt. Indes bemühen sich schon jetzt einige mehr oder minder bekannte Architekten um die Stellung, andererseits bemühen sich eine Reihe Privatarchitekten um eine Besetzung der bedeutsamen Stelle in der Richtung, daß die Stelle nicht wieder mit einem hervorragenden Architekten besetzt werde, der alle städtischen Bauten selbst ausführt, sondern mit einem architektonisch gebildeten Verwaltungsbeamten, der den Privatarchitekten das Entwerfen der städtischen Bauten überlassen und ihnen dadurch Verdienst verschaffen würde. Alle städtischen Bauten sollten künftig dem öffentlichen Wettbewerb im weiteren oder engeren Kreise überantwortet werden. Es ist klar, daß das nichts anderes hieße, als das Werk, das Hugo Erlwein nach jahrelangen Irrungen in Dresden mit starker Hand und so glücklich begonnen hat, wieder aufgeben und die Stadt architektonisch dem Zufall überlassen. In dieser Erkenntnis hat sich die Hochbau-Abteilung der Technischen Hochschule zu Dresden mit einer Eingabe an das Stadtverordneten-Kollegium gewendet, worin sie entschieden dafür eintritt, daß die Stelle des Dresdner Stadtbaurats wieder mit einer ganzen reifen Persönlichkeit im Sinne Erlweins besetzt werde zum Heile Dresdens. Diese Darlegung ist nicht für Dresden, sondern für die Stellung der Stadtbauräte überhaupt so wertvoll, daß wir sie als ein Zeichen der neuen städtebaulichen Anschauung im künstlerischen Sinne hier vollständig wiedergeben. Es heißt da nach der Einleitung:

»Bei der Neubesetzung der Stelle des Stadtbaurates für Hochbau können nach dem Vorgange anderer Großstädte drei verschiedene Möglichkeiten in Betracht gezogen werden, und zwar:

1. Eine Aufteilung der bisher in einer Hand vereinigt gewesenen Aufgaben auf mehrere gleichgestellte Stadtbauräte, was also gleichbedeutend wäre mit einer Selbständigmachung verschiedener Bauinspektoren, von denen jeder einen bestimmten Stadtbezirk oder eine bestimmte Aufgabengruppe (der eine z. B. Schulen, der andere Krankenhäuser usw.) zu bearbeiten hätte. In dieser Art ist z. B. Münchens städtisches Bauwesen eingerichtet.

2. Ein Verzichten auf selbständige künstlerische Tätigkeit des Stadtbaurates, indem man an dessen Stelle einen Verwaltungstechniker beruft, der seinerseits für baukünstlerische Aufgaben Privatarchitekten heranziehen müßte, während er selbst sich darauf zu beschränken hätte, die technische Ausführung und die finanzielle Behandlung der Aufgaben verantwortlich zu decken.

3. Beibehaltung des bisher in Dresden durchgeführten Systems, also Berufung einer baukünstlerisch wie verwaltungstechnisch gleichbewährten Kraft, die im Sinne Erlweins die Bauaufgaben der Stadt Dresden zu lösen hätte. Soviel bekannt, sind schon zu sämtlichen drei Möglichkeiten Anregungen von verschiedener Seite an die maßgebenden Stellen gerichtet und Gründe für und wider ins Feld geführt worden. Daher möchte auch die Hochbau-Abteilung kritisch Stellung zu diesen drei Möglichkeiten nehmen.

Zu 1. Das System der Aufteilung unter mehreren gleichberechtigten Bauräten mag ausnahmsweise für eine Stadt wie München angängig gewesen sein, die auf eine sonst kaum zu findende Einheitlichkeit in ihrer baukulturellen Entwicklung blicken kann, und in welcher viel mehr als anderswo auch von einer einheitlichen Geschmackserziehung, einer einheitlichen modernen Stilempfindung und damit auch einer einheitlichen lokal gefärbten baukünstlerischen Leistung verschiedener gleichzeitig nebeneinander arbeitender Architekten gesprochen werden kann. Daher ist auch in München bei dem Nebeneinanderarbeiten von Leuten, wie Grässel, Fischer und Hocheder, bisher keine Unstimmigkeit in das Stadtbild gekommen. Es sind dies aber lokale Verhältnisse, die sich auf Dresden nicht übertragen lassen dürften. Es wäre vielmehr zu befürchten, daß hier bei dem starken Widerstreit der künstlerischen Richtungen moderner, eklektischer und konservativer Art sich in der städtischen Baukunst alsbald ein Widerstreit bemerklich machen würde, der die bisher von Erlwein angestrebte Einheitlichkeit in nachteiligster Weise stören könnte. Auch will es nicht richtig scheinen, durch eine solche Teilung, die ein gegenseitiges Übertrumpfen nahelegt, den Ehrgeiz gleichgestellter Beamten in einer der amtlichen Aufgabe vielleicht nicht immer dienlichen Weise aufzustacheln. Endlich aber scheint Dresden nicht groß genug zu sein, um mehreren hervorragenden beamteten Baukünstlern zugleich und nebeneinander genügend Bauaufgaben zu geben, und so würde die Gefahr bestehen, daß die einzelnen Bauräte zu wenig Arbeit

hätten, womit wiederum die Gefahr gegeben wäre, daß man nur jüngere, nicht hinreichend erprobte und billigere Kräfte für diese geteilten Stadtbauratsstellungen zu gewinnen vermöchte. Es ist uns bekannt, daß gerade die Privatarchitektenschaft das System der Teilung warm befürwortet in der Annahme, daß ihr dabei allerlei Aufgaben zur Lösung zufallen könnten. Diese Meinung ist aber sehr irrig. Denn wenn bisher schon ein einziger Baurat genügt hat, die städtischen Aufgaben mit wenig Ausnahmen allein zu bewältigen, so würde bei einer Teilung direkt Arbeitsmangel für die städtischen Baubeamten entstehen, und es ist nicht anzunehmen, daß dann noch etwas für die Privatarchitektenschaft abfallen würde.

Zu 2. Der Vorschlag, sich mit einem bautechnisch und verwaltungstechnisch, aber nicht künstlerisch gebildeten Stadtbaurat zu begnügen, geht gleichfalls von seiten derjenigen aus, die eine stärkere Beteiligung von Privatarchitekten an den Bauaufgaben der Stadt wünschen. Sie sind der Meinung, daß ein solcher Stadtbaurat viele Aufgaben unter die Privatarchitekten verteilen werde. Sie vergessen aber, daß ein solcher Mann von sich nicht die Überzeugung haben wird, daß er selbst nicht in der Lage sei, mit Hilfe tüchtiger Unterbeamten wenigstens die normalen Aufgaben zu erfüllen. Es würde ohne Zweifel ein Zustand geschaffen werden, der stark an den erinnert, wie er vor 20 und 30 Jahren in den Städten herrschte, und wie er zum Glück unter dem Drucke der öffentlichen Meinung allmählich verschwunden ist, der Zustand nämlich, daß ein künstlerisch ungenügend oder gar nicht vorgebildeter Baubeamter über die Gestaltung des Städtebildes entscheidet, große Nutzbauten in dasselbe hineinsetzt und daß die Privatarchitektenschaft in dauerndem Auflehnen gegen diese Arbeitsweise um jede Bauaufgabe kämpfen mußte. Es kommt hinzu, daß die Stadtverwaltung des beratenden Künstlers in ihrer Mitte entbehren müßte, und damit das Wachsen und die künstlerische Ausgestaltung des Stadtbildes führerlos dem Zufall überantwortet werden würde. Aber auch bei der Bereitwilligkeit eines derartigen technischen Stadtbaurates, die Privatarchitektenschaft heranzuziehen, darf man nicht vergessen, daß ein solcher Mann gar nicht in der Lage ist, die wirklich tüchtigen Privatarchitekten herauszufinden und die Aufgaben unter die besten Kräfte zu verteilen. Vielmehr wäre zu erwarten, daß bei seinem mangelnden künstlerischen Verständnis Mißgriffe in der Wahl der Persönlichkeiten nicht ausblieben, namentlich aber auch, daß bei den Vorarbeiten zur Planung der Umbauten (Wahl des Standortes, Ausgestaltung der Umgebung, Aufstellung des Programms) die künstlerischen Gesichtspunkte zum Nachteil des Ganzen nicht genügend beachtet werden.

Zu 3. Bei solchen Überlegungen kommt die Hochbau-Abteilung zu der Überzeugung, daß das bisherige System, nach welchem der hochverdiente Stadtbaurat Erlwein berufen worden ist und gearbeitet hat, das Beste, ja das auch für heute einzig Richtige sei. Wenn es gelingt, wieder einen Mann zu finden, der als Künstler eine ganze, reife Persönlichkeit ist, nach außen und nach innen als führender Architekt angesehen und imstande, für die Stadt und das Land Vorbildliches zu leisten, so wird der baukünstlerischen Kultur Dresdens und damit auch Sachsens und zugleich den Interessen der Baukünstlerschaft am allerbesten gedient sein. Denn schon das Vorhandensein eines solchen führenden Mannes wird zur Hebung des Ansehens der Baukunst und damit auch des Privatarchitektenstandes beitragen. Wenn es weiterhin gelingen würde, einen Mann von großzügiger Anschauungsweise zu finden, so wird ein solcher gern auch die tüchtigsten Kräfte der Privatarchitektenschaft neben sich zu Worte kommen lassen, so wie es ja Erlwein in erfreulicher Weise teils schon getan, teils vorbereitet hatte, und er wird seinen Ehrgeiz weniger darin finden wollen, jede städtische Bauaufgabe selbst zu lösen, als vielmehr über der harmonischen Entwicklung des Gesamtbildes der Stadt Dresden schützend, leitend und beratend zu wachen. Um den neuen Stadtbaurat von Anfang an auf diesen Weg hinzuweisen, würden ja dementsprechende dienstliche Anweisungen genügen, wonach er die berechtigten Ansprüche der Privatarchitektenschaft nach ganz bestimmten Gesichtspunkten zu berücksichtigen hätte. Wenn einem solchen Mann außerdem angemessene Erleichterungen in den verwaltungstechnischen Zweigen seines Berufes gewährt werden könnten, so wären auch diejenigen Bedenken zerstreut, die für den Stadtbaurat eine allzu vielseitige Überbürdung und damit die Unmöglichkeit zu reifem, künstlerischem Gestalten voraussagen. Im Auftrage der Hochbau-Abteilung der Kgl. Technischen Hochschule zu Dresden. E. Högg.«

Professor **Hugo Vogel** ist in den letzten Tagen nach dem Kriegsschauplatze im Osten abgereist, um dort Studien zu machen, insonderheit Hindenburg zu malen.

WETTBEWERBE

Ausschreiben zur Erlangung von Künstlerpostkarten. Das Zentralkomitee der Deutschen Vereine vom Roten Kreuz wünscht Entwürfe für Künstlerpostkarten auf Grund folgenden Ausschreibens: Die Zeichnungen sind in eineinhalbfacher Postkartengröße bis längstens 8. Februar an das Zentralkomitee vom Roten Kreuz, Berlin, Herrenhaus, unter Angabe von Namen und Adresse des Verfertigers einzusenden. Für die Herstellung ist die Verwendung von drei Platten (eine schwarze Platte, zwei Farbplatten) zulässig. Die Darstellung muß in Beziehung zu den Zeitereignissen stehen. Für 20 Zeichnungen, deren Vervielfältigungsrecht auf das Zentralkomitee übergeht, werden Ehrenhonorare von je 50 Mark gewährt. Weitere Preise können wegen des wohltätigen Zweckes nicht ausgeworfen werden. Die Auswahl erfolgt durch den künstlerischen Beirat des Zentralkomitees, dem die Herren von Falke, August Gaul, Arthur Kampf, Emil Orlik, Bruno Paul angehören.

Die **Preisverteilung der Bugra** ist nun veröffentlicht worden. Auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik umfaßte Gruppe I die **Zeitgenössische Graphik.** Außer Wettbewerb standen als Preisrichter: Geh. Hofrat Prof. Dr. Max Klinger-Leipzig, Prof. Peter Halm-München, Prof. Rob. Sterl-Dresden, Hans Schrödter-Karlsruhe, Prof. Fritz Burger-Berlin, Hans Alder (Vertreter der Schweiz), Oswald Roux (Vertreter für Österreich-Ungarn), Sigge Bergström (Vertreter für Schweden und Norwegen). Die mit Deutschland und Österreich im Kriege befindlichen Staaten waren von der Prämiierung ausgeschlossen worden. Außer Wettbewerb als höchste Auszeichnung wurden gestellt: Otto Greiner-Rom, Ferdinand Hodler-Genf, Gustav Klimt-Wien, Carl Larsson-Sundborn, Max Liebermann-Berlin, Edvard Munch-Kragerö, Ferdinand Schmutzer-Wien, Max Slevogt-Berlin, Franz von Stuck-München und Anders Zorn-Mora. Die Staatsmedaille (auf besonderen Antrag der Künstlervereinigungen von der Königl. Sächs. Staatsregierung zur Verfügung gestellt) erhielten vom Deutschen Künstlerbunde: Otto Fischer-Dresden, Waldem. Rösler-Berlin, Eduard Einschlag-Leipzig, Hans Soltmann-Leipzig, Käthe Kollwitz-Berlin, Fritz Mackensen-Weimar, Wilh. Laage-Betzingen, Walter Klemm-Weimar, Max Seliger-Leipzig, Hans Meid-Berlin, Lovis Corinth-Berlin, Willy Geiger-Berlin, Emil Orlik-Berlin, Ludw. von Hofmann-Weimar, Joseph Uhl-Bergen, Bernh. Hasler-Berlin, Heinr. Hübner-Berlin, Hans Baluschek-Berlin, Franz Fiebiger-

Magdeburg und Gust. Schaffer-Chemnitz; von der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft: Rud. Schiestl-Nürnberg, Fritz Hegenbart-München, Paul Herrmann-Berlin, Heinr. Wolff-Königsberg, Hans Röhm-München, Carl Langhammer-Berlin, Andreas Roegels-Berlin, Georg Jahn-Dresden, Otto Götze-Berlin, Otto Ubbelohde-Marburg, Rich. Müller-Dresden, Else Wiegand-Berlin, Leo Bauer-Stuttgart, Max Pietschmann-Dresden, Carl Kappstein-Berlin, Joh. Poppen-München, Martin Philipp-Dresden, Franz Hein-Leipzig; aus Österreich: Ludwig H. Jungnickel-Wien, Hans Frank, Rud. Jettmar-Wien, Joseph Stoitzner-Wien, Oskar Laske-Wien; aus Ungarn: Rob. Lénard-Budapest und Arpad v. Székely-Budapest; aus der Schweiz: Eduard Vallet-Genf, Adolf Thomann-Zollikon, Maurice Barraud-Genf, Georges de Traz, Carl Theodor Meyer-Basel in München, Fritz Gilsi-St. Gallen und Rud. Dürrwang-Basel; aus Schweden: Eigil Schwab-Vaxholm, C. O. Petersen-Dachau, Gustaf Magnusson-Stockholm, Ernst Hällgren-Stockholm und Hjalmar Straat-Stockholm; aus Norwegen: Erich Werenskiold-Lysacker und Arno Kaoli-Chistiania; aus Dänemark: Joakim Skovgaard-Kopenhagen und aus Amerika: Donald Shaw Mac Laughlan. (Graf Kalckreuth hatte sich selbst außer Wettbewerb gestellt.)

In Gruppe II: **Angewandte Graphik und Buchkunst** standen außer Wettbewerb als Preisrichter: Prof. F. H. Ehmke-München, Prof. Franz Hein-Leipzig, k. k. Regierungsrat Prof. Rudolf von Larisch-Wien, Prof. Hugo Steiner-Prag in Leipzig und Prof. Walter Tiemann-Leipzig. Den Staatspreis erhielten: Prof. Peter Behrens-Neubabelsberg, Prof. C. O. Czeschka-Hamburg, Thomas Theodor Heine-München, Prof. Josef Hoffmann-Wien, Prof. Otto Hupp-München, Heinrich Vogeler-Worpswede; den Großen Preis: Markus Behmer-Charlottenburg, Lucian Bernhard-Berlin, Franz Chistophe-Berlin, Prof. J. V. Cissarz-Stuttgart, Dr. Rudolf Junk-Wien, Prof. F. W. Kleukens-Darmstadt, Rudolf Koch-Offenbach a. M., Manes-Prag, Dr. Emil Preetorius-München, Paul Renner-München, Josef Sattler-Straßburg i. E., H. R. Seifert-Zürich, Paul Scheurich-Berlin, Erik Werenskiold-Lysacker, Wiener Werkstätte-Wien, Heinrich Wieynk-Dresden; den Ehrenpreis: Edmond Bille-Sierre, Prof. Otto Rich. Bossert-Leipzig, Rudolf Geyer-Wien, Prof. Alois Kolb-Leipzig, Alfred Kubin-Wernstein a. Inn, Prof. Emil Orlik-Berlin, Ernst Stern-Berlin, Kurt Tuch-Magdeburg, Max Unold-München und Karl Walser-Berlin; den Goldenen Preis: Paul Arndt-Leipzig, Ernst Aufseesser-Düsseldorf, Fritz Behnke-Hamburg, Walter Buhe-Berlin, Christian Conradin-Zürich, F. K. Delavilla-Frankfurt a. M., Hermann Delitsch-Leipzig, Josef von Diveky-Wien, Erich Gruner-Leipzig, O. H. W. Hadank-Wien, Paul Helms-Hamburg, Anton Kling-Hamburg, Bernhard Lorenz-Leipzig, Hans Alex. Müller-Leipzig, Prof. Georg Schiller-Leipzig, Marie Schmid-Wien, Prof. Viktor Schufinsky-Znaim; den Silbernen Preis: Emil Anner-Brugg-Aargau, Dora Hauth-Zürich, Maria La Roche-Basel, Rudolf Münger-Bern und Alfred Soder-Basel.

AUSSTELLUNGEN

Im **Raffael-Teppichsaal des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums** ist als Leihgabe aus Privatbesitz eine Sammlung ostgotischer Altertümer der Völkerwanderungszeit aus Südrußland ausgestellt worden, die eine ausgezeichnete Anschauung dieser ersten germanischen Kunst vermittelt. Es sind in der Hauptsache Goldschmiedearbeiten, die bedeutendsten unter ihnen eine Krone aus Kertsch und ein Diadem, das aus Tiligul stammt, beide in der bekannten Technik mit roten Steinen auf goldenem Grund. Eine große Zahl von Fibeln läßt die Entwicklung dieses charakteristischen Schmuckstücks deutlich verfolgen. Wir werden auf die sehr interessante Veranstaltung noch ausführlicher zurückkommen.

Die **Jahrhundertausstellung westdeutscher Kunst,** die für das Jahr 1915 in Düsseldorf geplant war, wird insofern nicht in der ursprünglich beabsichtigten Gestalt erstehen, als die große Düsseldorfer Gesamtausstellung durch den Krieg vereitelt worden ist. Es besteht jedoch begründete Hoffnung, daß diese für die neuere Kunstgeschichte in den Ländern am Rhein so wichtige Veranstaltung, für die bereits ein großer Teil wissenschaftlicher Vorarbeit geleistet worden war, entweder isoliert oder in Verbindung mit einer modernen Kunstausstellung in absehbarer Zeit stattfinden kann. Jedenfalls wird die Sammelarbeit der zahlreichen Mitarbeiter fortgesetzt werden.

In der zweiten **Winterausstellung des Kölner Kunstvereins** triumphiert Heinrich Nauen als die Zentralsonne eines vielgestaltigen Planetensystems. Seine flächenhaft gesehenen und zugleich farbengewaltigen Stilleben zeigen dieses starke Talent in neuem Aufstiege. Ein lockeres Gefüge von leuchtenden Farbenflecken in gewolltem Kontrast zwischen warmen und kalten Tönen charakterisiert seine neuen Arrangements von Sonnenblumen, Dahlien und Gladiolen. Drei virtuos hingewischte Parklandschaften und einige Baumstudien zeigen, wie unlösbar Farbe und Form bei Nauen miteinander verbunden sind. In seinen Radierungen steckt viel Kraft. Unter den Zeichnungen ragt die mehrfach wiederkehrende Ausdrucksstudie eines seitwärts geneigten Mädchenkopfes hervor. — Neben diesem starken Koloristen hat der etwas matt und konventionell wirkende Eugen Kampf einen schweren Stand. Doch wird man unter seinen flandrischen Landschaften die Abendstimmung, die alten Wälle am Veere, den Dorfweg in der Campine bei Antwerpen und die sonnige Ansicht von Lisseveghe nicht ohne Teilnahme betrachten. Gregor von Bochmann bietet intim wirkende Landschaften aus Holland und aus den baltischen Ländern, von denen wir den Erntetag, den esthnischen Bauern mit Pferd, die Granelenfischer, das Latwyher Strandbild und die holländische Szene: »Die Schiffe kommen« besonders eindrucksvoll finden. — Der Krefelder Maler und Graphiker Reinhold Gruszka weiß uns durch seine inhaltlich und technisch gleich interessanten Bilder aus dem Kriegsgefangenenlager an der Senne zu fesseln. Die im Hinblick auf den Krieg sehr zeitgemäße Ausstellung ist noch durch Gruszkas schöne Holzschnittfolge: »Alte Winkel am Niederrhein« bereichert. — Paul Prötts Kölner Ansichten interessieren durch das eigenartige Weichgrundverfahren seiner Radiertechnik und durch die Originalität des Ausschnittes. Wir möchten der Vorhalle des Rathauses, den alten Häusern an der Trankgasse und der Kaltnadelarbeit »Deutscher Ring« den Vorzug geben. Auch die Holzschnitte von Eberhard Schrammen und Hubert Wüst sind bemerkenswert. *B.*

Ausstellung von Zeichnungen van Goghs im Städtischen Museum in Amsterdam. Wer in van Gogh nur den Koloristen bewundert, der kennt nur eine Seite seines Wesens und legt überhaupt einen falschen Maßstab an ihn an. Van Gogh war auch ein eminent zeichnerisches Talent, nicht in dem Sinne einer kalten akademischen Korrektheit, die alles, auch die unbedeutendsten Details mit der Nüchternheit eines inventuraufnehmenden Notars darstellt, sondern in dem tieferen Sinne, daß er, nur das Wesentliche herausgreifend, durch bloße Linien den eigentümlichen Charakter der Dinge wiederzugeben sucht, wobei es dann oft ohne absichtlich übertreibende Verzeichnungen nicht abgeht. Das Zeichnerische bildet die unum-

gängliche Grundlage und den Kern seiner Technik. Schon vor seinen Gemälden, besonders denen aus seiner französischen Zeit, muß sich diese Erkenntnis einem schärferen Beobachter aufdrängen; ist es doch gerade das Gerippe einer festen und sicheren Zeichnung, die diesen scheinbar im ersten Glücksrausch des Schaffenden auf die Leinwand geworfenen und gehauenen Farbenstrichen und -klecksen Zusammenhang, Sinn und Wirkung verleiht. Noch reiner tritt die große zeichnerische Begabung van Goghs in den 200 Zeichnungen und Studien hervor, die die Schwägerin des Künstlers, Frau van Gogh-Bonger, augenblicklich zu einer Ausstellung im Städtischen Museum vereint hat. Dieselben sind im allgemeinen chronologisch angeordnet, so daß man den Entwicklungsgang van Goghs gut verfolgen kann. Das früheste Blatt, das hier zu sehen ist, stammt noch aus seiner Ettener Zeit (1881); Säer sind bei ihrer ehrwürdigen Arbeit dargestellt, ein Thema, das ihn bekanntlich sein ganzes Leben nicht losgelassen hat. Die Zeichnung ist noch recht ungeschickt und hölzern, aber man hat hier doch schon den ganzen van Gogh. Um den Charakter dieser Szene war es ihm zu tun; das Eckige, Knorrige eines solchen Bauern und die eigentümliche Bewegung des schwingenden Armes und der schreitenden Beine sollten zum Ausdruck gebracht werden. Geglückt ist ihm das hier zwar noch nicht; aber das Streben ist doch offenbar und muß anerkannt werden. Dann folgen Sachen aus seiner Haager Periode, die ungefähr zwei Jahre dauert (1881—1883). Die Figur tritt hier in den Vordergrund; Ausdruck des Gesichtes, Haltung, Geste ist dabei das Wichtigste. Es ist keine frohe Zeit, die er im Haag durchmacht, Armut und Elend muß er sehen und leiden. Die Schattenseiten des Lebens haben ihn überdies immer mehr angezogen als die Lichtseiten. Die Verstoßenen und Schlechtweggekommenen, die Armen und Freudlosen wußten ihm immer am meisten zu sagen; denn sie sprachen zu einem warm empfindenden Herzen. Aber es war kein weichliches Mitleiden, keine Sentimentalität, mit der er diese Menschen ansah und die ihn das Bild fälschen machte, sondern er stellte sie dar in der gewissen Überzeugung, daß allem Leiden eine tiefere metaphysische Bedeutung innewohnt und daß Leiden heiligt. Ergebenheit und Gelassenheit in alles Unglück predigen diese kummer- und sorgenvollen Gesichter. Aus dieser Zeit stammen die beiden bekannten Zeichnungen Sorrow und der Silvesterabend, die beide die gleiche völlige Hoffnungslosigkeit ausdrücken. Weil Vorwurf und Darstellung so unendlich einfach sind, eine verlassene Frau in einer Landschaft (mit der charakteristischen Unterschrift von Michelet: Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule-délaissée) und ein einsamer alter Mann am Silvesterabend, ohne jedes falsche Pathos, ohne jede Pose, sind diese beiden Werke auch so ergreifend. Dieselbe Natürlichkeit kennzeichnet auch die andern Figurenbilder dieser Zeit, den alten Mann mit dem langen Rock (»Weesman«), den er mehrmals dargestellt hat, stehend mit einem Stock in der Hand, und sitzend eine Tasse Kaffee trinkend. In ihrer jämmerlichen, von Elend und Armut entstellten Menschlichkeit so ergreifend ist ferner eine Frau aus dem Volke mit einem Kinde, die van Gogh verschiedentlich als Modell gedient haben; es ist wohl dieselbe Person, die ihm zu Sorrow gesessen hat, die Frau, mit der er im Haag zusammen lebte. Von einigen dieser Figurenzeichnungen liegen auch Lithographien von van Gogh selbst vor, so von Sorrow und dem »Weesman«. Die Landschaft ist aus dieser Haager Zeit spärlich vertreten; aber unter den paar Proben findet sich ein kleines Meisterwerk, in Tusche ausgeführt, und mit Weiß gehöht, eine lange Straße auf einem Deich, der zwischen niedrig liegenden Gemüsegärten hindurchführt, mit tief hängenden drohenden Regenwolken. Vom Haag geht van Gogh dann wieder aufs Land, nach Nuenen ins elterliche Haus, wo er zwei Jahre lang bleibt (1883—1885). Die so andere Umgebung liefert natürlich auch andere Motive; das Landschaftliche beschäftigt van Gogh jetzt wieder mehr. Aber es sind nur der Herbst und der Winter, die er in seinen Skizzen und Studien festhält; die Melancholie der sonnenlosen, grauen Tage, die Einsamkeit und Kirchhofsstille der ländlichen Natur, worin nichts lebt als die eigenen, trüben Gedanken. Daß es diese schwermütige Stimmung war, die er ausdrücken wollte, geht zur Genüge aus den zahlreichen Arbeiten jener Zeit hervor; daß er sich aber dessen auch klar bewußt war, beweist z. B. seine eigenhändige Unterschrift »Melancholia« auf einer Federzeichnung, wo er den Pfarrgarten mit der ärmlichen, kleinen Dorfkirche dargestellt hat. Die Menschen, die er in Nuenen zu Modellen nimmt, vervollständigen, man kann wohl sagen, das Krankheitsbild dieser Zeit. Bauern bei ihrer schweren Arbeit, wie sie mit krummem Rücken das Feld umgraben, auch grau in grau gehalten; nur das Mühevolle dieser Existenz wird in Bild gebracht, aber ganz sachlich, ohne daß er seine Gefühle in die Personen hineinlegt; bemerkenswert ist bei vielen dieser Studien die treffende Wiedergabe der Bewegung der Figuren. Oder es sind arme schmächtige, ausgemergelte Weber, die am Webstuhl hantieren, eine Frau, die über dem offenen Herdfeuer die Suppe kocht, oder am Fenster sitzt und näht, dann die bekannten Kartoffelesser, eine Bauernfamilie, die aus einer großen Schüssel ihr karges Mahl einnimmt. Dieselben Vorwürfe sind ja in der neueren holländischen Malerei bis zum Überdruß behandelt worden, aber von diesen »Salonmalern«, die die Wirklichkeit doch alle »verklären, in eine idealere Sphäre rücken«, trennt van Gogh eine Kluft. Was man bei jenen Schönfärbern gerade vermißt, den Erdgeruch, das findet man bei van Gogh. Ohne irgendwelche Tendenzen zu verfolgen, wirken diese objektiven Schilderungen des Bauernlebens doch wie eine Anklage. Die Gesichter mancher dieser Bauern sind halb idiotisch, die Köpfe scheinen sichtliche Spuren der Degeneration zu tragen; sie sind kleiner als bei andern Menschen, dafür sind die knochigen, schweren Hände aber um so größer und breiter geworden, durch die harte Arbeit geweitet und gestählt. Die Hände müssen van Gogh auch besonders interessiert haben; eine ganze Reihe Studienblätter mit Händen war in der Ausstellung zu sehen; daneben noch zahlreiche Köpfe und Figuren von Männern und Frauen, fast alle mit dem gleichen Ernst und der gleichen stillen Resignation in den Gesichtern. In technischer Hinsicht bieten diese Zeichnungen aus der holländischen Zeit van Goghs nichts Merkwürdiges und auch nichts Neues. Die Federzeichnungen sind oft aus dünnen, kleinen Strichelchen außerordentlich sorgfältig aufgebaut; oder sie bestehen, ähnlich wie bei einem Kupferstich, aus einem Netz von Linien, dessen Maschen sich je nach dem Licht und Schatten, den sie darstellen, erweitern und verengen. So ist im allgemeinen die Art der Ausführung noch eine ängstliche. Breiter, großzüger wird die Technik dann erst in Frankreich, wie denn überhaupt der Charakter seiner Kunst dort ein anderer wird. Die Sonne, die auf seinen holländischen Bildern immer von einem grauen Wolkenschleier verhüllt war, bricht jetzt in ihrer vollen Kraft und Herrlichkeit durch und bringt zum ersten Male in seine Bilder Heiterkeit. Die Zeichnungen und Aquarelle, die in Paris, wo er sich von 1886 bis 1888 aufhielt, entstanden, bilden den Übergang; die Stimmung ist hier neutral, gleichweit entfert von der Schwermut und Trostlosigkeit seiner Brabanter Zeit wie dem Jubel, der aus seinen Schilderungen aus der Provence durchklingt. Eine Gartenwirtschaft auf

dem Montmartre im Herbst, Montmartre selbst mit seinen kleinen Häuschen und Gärtchen und seinen Mühlen, ein Vorstadtboulevard oder die Festungswerke mit Spaziergängern, die meisten Sachen in lichten Farben leicht angelegt, das sind seine Themen; auch das einfache Interieur eines Restaurants mit Blick auf die Straße, in Blau, war aus dieser Pariser Periode zu sehen; außerdem das gezeichnete Porträt des Originals Tanguy, seines Farbenhändlers. — Was dann in der Arler Zeit entstand (1888 bis 1889), bildet wohl den Höhepunkt seines Schaffens; der Einfluß der Pariser Lichtmaler ist hier unverkennbar, aber alles ist zu etwas ganz Eigenem und Persönlichem verarbeitet. Die unendliche Weite des Raumes und das Leben und Weben des Lichtes, das diesen Raum erfüllt und die Dinge umspielt, das sind hier seine Vorwürfe, nicht mehr dieses oder jenes Einzelne; das ist nur Vorwand. Über das Gegenständliche ist er jetzt hinaus, auf das große Ganze ist sein Blick gerichtet; dazu dient ihm seine immer breiter werdende Technik. Ein paar kräftige Linien geben ein scharf umrissenes Bild, in dem die verschiedenen, räumlichen Entfernungen klar hervortreten, wie in dem von oben gesehenen Segelboot, das ganz vorn am Ufer schaukelt, oder die See bei Sainte-Marie mit den tanzenden Booten. Wie wird auf dem Bild der Dorfstraße von Sainte-Marie der Blick in die Tiefe gezogen, und wie unendlich scheint der Gang in dem Krankenhaus in Arles (Aquarell). Diese Tiefenwirkung fiel schon bei verschiedenen Landschaften aus der Haager und Brabanter Zeit auf; sie ist hier aber noch gesteigert, so vor allem in der Panoramalandschaft mit dem Ackerland, die mit ihren unzähligen Furchen und Grenzscheiden zwischen den einzelnen Feldern dieses Gefühl der Unendlichkeit gibt. In Arles entstehen dann die blühenden Obstgärten, wo van Gogh zum ersten- und letztenmal die Herrlichkeit des Frühlings besingt; eine koloristisch sehr feine Studie zu einem dieser Bilder war in der Ausstellung zu sehen, in zarten lila und blauen Tönen, und dann malt er hier die Sonnenblumen, wovon auch eine Probe, ein Aquarell gegeben war. Zum Grandiosesten, was er in dieser Zeit schuf, gehören wohl die Zeichnungen vom Mont Majour, besonders die eine mit der Schloßruine auf dem Gipfel und der weiten Fernsicht über die Felder unten in der Ebene, ist ein Werk von überwältigender Schönheit. Das Seelische, das hier in den meisten Werken aus der Arler Zeit zum Ausdruck kommt, ist innere Ausgeglichenheit und Heiterkeit, Einssein mit der Natur und völliges Aufgehen im Objekt; Äußeres wie Inneres halten sich das Gleichgewicht. Das wird anders in den Werken aus der letzten Periode des Künstlers, die in Saint-Remy (1889—1890) und Anvers an der Oise (Mai-Juni 1890) entstanden. Die ruhige Sicherheit, mit der die Natur in Arles bewältigt ist, hat hier ein Ende; die innere Unruhe, die den Künstler ergriffen hat, überträgt sich auf die Gegenstände, die er darstellt. Die Natur ist nichts Starres, Lebloses mehr, sie wird von Krämpfen geschüttelt wie die Seele des Künstlers. Zypressen züngeln wie Flammen in die Höhe, der feste Boden scheint zu schwanken, eine Ruine in einer Landschaft stürzt um, alles wogt auf und ab wie bei einem Erdbeben; es ist manchmal wie ein Alp, der sich einem auf die Brust legt. Doch wird dies alles gehalten und getragen von einem mächtigen Können, das uns Bewunderung abnötigt; all die Unruhe und Verwirrung und Angst sind doch gebändigt und in Schönheit umgegossen. Es ist nicht die Schönheit, die in der vollkommenen Naturnachahmung besteht, es ist die dekorative Schönheit, in die der innere Drang und die innere Bedrängnis des Künstlers das Rohmaterial der Natur nach seinen eigenen Gesetzen umformt.

M. D. Henkel.

VEREINE

München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft. Sitzung am 11. Januar 1915. Herr Habich besprach die alten bayrischen und pfälzischen Geschütze des Armee-Museums in München. Er betonte zunächst ihre Bedeutung für die Geschichte der Ornamentik und der dekorativen Kunst in der Zeit der deutschen Frührenaissance und des Barock und wies darauf hin, daß Modelle zu dem figürlichen und emblematischen Schmuck der Stücke, in Stein geschnitten, sich noch erhalten haben (im Germanischen Museum und im Bayrischen Nationalmuseum). Ausführlicher behandelte er die schönen, mit Medaillonbildnissen geschmückten Stoßböden der beiden Neuburger Stücke aus den Jahren 1524 und 25. Die Bildnisse, Pfälzer Fürsten darstellend, gehen — wie der Vortragende schon früher nachgewiesen hat — auf Medaillen von der Hand des Hans Daucher zurück. Ein in Kelheimer Stein geschnittenes Porträt-Medaillon des Pfalzgrafen Ott-Heinrich, das sich im Kunsthandel befindet, wird im Original vorgelegt. Der Vortragende tritt gegenüber einem von autoritativer Seite geäußerten Verdacht für die Echtheit des Stückes ein und erkennt in ihm eine hervorragende Arbeit des genannten Augsburger Kleinplastikers.

Weiter wird eine im Louvre befindliche kleine Marmorbüste Ott-Heinrichs in Photographien vorgelegt. Dies Bildwerk steht in engem stilistischen Zusammenhang mit einer Reihe von Medaillen, die teils den Kurfürsten selbst, teils Personen seines Kreises darstellen, und von einer Gruppe Wiener Medaillen nicht zu trennen sind, die nachweisbar von dem Nürnberger Bildhauer und Medailleur Joachim Deschler herrühren. Diesem ausgezeichneten Künstler kann auch die Büste im Louvre zugeschrieben werden. (Der Vortrag wird im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst erscheinen.)

Herr Sieveking zeigte zwei für die Münchner Vasensammlung neu erworbene attische weißgrundige Lekythen im Original vor, die in Zeichnung und Farben besonders frisch erhalten sind. Nach Fundumständen, Form und Schulterornament sind sie gleichzeitig und in derselben Werkstätte entstanden, trotzdem zeigen die Bilder verschiedene Technik. Auf dem einen, bei dem Umrisse und Haare der Figuren mit sog. Firnisfarbe gemalt sind, steht neben dem Grabmal die Verstorbene in hellem Untergewand und braunrotem Mantel und greift mit beiden Händen an das Diadem auf ihrem Haupte; ihr gegenüber sitzt Hermes auf einem Felsen und gibt mit der Hand das Zeichen, ihm zu folgen. Auf dem zweiten, ganz in Mattmalerei ausgeführten Bild sitzt die Tote in trauernder Haltung auf einem Felsen vor dem mit Binden geschmückten Grabmal, ihr gegenüber steht eine Dienerin mit einer für das Grabmal bestimmten Binde.

Herr Wölfflin sprach über das Malerische bei Rembrandt. Er unterschied grundsätzlich das Malerische des Sehens, der Auffassung, das vom Gegenstand unabhängig ist, und das Stofflich-Malerische, das dem ersteren gegenüber einen relativ objektiven Charakter hat und all das umfaßt, was man als malerische Gruppierung, malerische Beleuchtung, malerische Ansicht und dergleichen bezeichnet. In diesem Sinne ist die Ruine malerischer als das neue Gebäude, die verkürzte Ansicht malerischer als die unverkürzte usw. Die malerische Auffassung kann sich mit dem Objektiv-Malerischen verbinden, ist aber nicht darauf angewiesen. Rembrandt hat Bettler in zerlumpter Kleidung als malerische Motive gewählt, Velasquez dagegen hat steife Hoftrachten malen müssen, und seine Malerei ist dadurch um kein Haar weniger malerisch geworden. Bei Rembrandt ist das Verhältnis dieses: je mehr er fortschreitet

in der malerischen Auffassung, um so mehr verzichtet er auf die »pittoresken« Motive. In der Radierung des Barmherzigen Samariters (B. 90, 1633) findet man alle Requisiten einer malerischen Regiekunst, aber das Blatt ist wenig malerisch gesehen. Das Gemälde von 1648 mit dem gleichen Gegenstand ist im selben Maße szenisch vereinfacht, als es malerischer in der Darstellung geworden ist. (Unter dem Gesichtspunkt der malerischen Darstellung kann der Triumph des Mardochäus, B. 40, nicht wie Seidlitz es tut »um 1640« angesetzt werden, sondern erst gegen 1650.) Die Entwicklung, die Rembrandt durchmacht, ist eine typische, nicht nur für einzelne Individuen, sondern auch für Entwicklungen, die ganze Generationen umfassen. Beispiel: die Geschichte der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert.

VERMISCHTES

Frankfurt a. M. Das Kunstleben Frankfurts hat seit dem August v. Js., wie anderwärts auch wohl meistens, im Zeichen des Krieges gestanden. Die öffentlichen Sammlungen wurden in der ersten Zeit geschlossen, sind aber längst dem Besuche wieder freigegeben worden und erfreuen sich eines erstaunlich regen Besuches. Das Städelsche Institut hat auf eine Ausstellung Klingerscher Griffelkunst eine Menzel-Ausstellung folgen lassen. Das Historische Museum veranstaltet eine ständig sich vermehrende Kriegs-Ausstellung, die alle auf das Frankfurter militärische und bürgerliche Leben in der jetzigen Kriegszeit bezüglichen Bilder und Photographien — eine besondere Abteilung bilden natürlich Porträts der gefallenen Frankfurter —, aber auch Aufnahmen aus dem Felde im weitesten Sinne, namentlich von Frankfurtern hergestellte, ferner Beutestücke und andere Kriegserinnerungen vereinigt. In den gleichen Räumen stellt die Stadt-Bibliothek einzelnes aus ihrer auf Vollständigkeit ausgehenden Sammlung von Kriegsliteratur aus.

Um einer Notlage der Künstler nach Möglichkeit zu steuern, hat die Stadt der Städtischen Galerie für den Ankauf von Werken Frankfurter Künstler über den für diesen Zweck feststehenden Betrag hinaus eine namhafte Summe bewilligt. Zu demselben Zweck veranstaltete der Frankfurter Kunstverein im September-Oktober eine Verkaufs-Ausstellung, die manches Beachtenswerte bot. Sie wurde abgelöst durch eine reich beschickte Ausstellung von (etwa 370) Werken Frankfurter Künstler, die für eine Verlosung zum Besten der Kriegsfürsorge bestimmt waren.

Die Kunsthandlungen brachten meistens gleichfalls Werke von Hiesigen oder Darstellungen, die sachlich mit dem Krieg in Zusammenhang standen. Auch Auktionen haben bereits wieder stattgefunden, bei denen mehrfach der Ertrag ganz oder teilweise den Zwecken der Kriegsfürsorge zugute kommen sollte.

Die Neugestaltung der Berliner Kunsthochschule und die Baukunst. Die Berliner Kunsthochschule geht unter ihrer neuen Leitung wahrscheinlich einer durchgreifenden Neugestaltung entgegen. Eines der wichtigsten Erfordernisse bei dieser Neugestaltung wird die stärkere Heranziehung der Baukunst sein, die im heutigen Lehrplan der Hochschule fast vollkommen ausfällt, zum Schaden der anderen Bildkünste, soweit sie mit der Baukunst in Beziehung stehen. Bei der Düsseldorfer Akademie der Künste ist die Errichtung einer besonderen Abteilung für Architektur bereits beschlossen. Ähnliches muß auch in Berlin möglich sein. Zu dieser Frage schreibt ein Architekt: In Architektenkreisen bedauert man vielfach, daß zur Ausschmückung der Bauwerke so wenig wirkliche Bildhauer und ganz besonders Maler fähig sind, sich im Sinne der vom Architekten zu bestimmenden Richtlinien raumkünstlerisch betätigen zu können. Ein Mißstand, der zum größten Teil auf die Ausbildung der Maler und Bildhauer zurückzuführen ist. Während ihrer Studienzeit ist ihnen wenig oder meist gar keine Möglichkeit gegeben, sich mit den Gesetzen der Architektur, die zum harmonischen Zusammenarbeiten bei der Ausschmückung von Bauwerken im raumkünstlerischen Sinne zu beachten sind, vertraut zu machen. Aber auch umgekehrt fehlt vielen tüchtigen Architekten das Verständnis für das bildhauerische und malerische Schaffen. Sonst würden sie bei der Wahl ihrer künstlerischen Mitarbeiter nicht so oft den Künstler mit dem Stukkateur und Dekorationsmaler verwecheln. An den technischen Hochschulen hat eben auch der studierende junge Architekt kaum Gelegenheit, sich mit der wirklichen Plastik und Malerei seiner Zeit und deren Heranziehung zum Schmucke des Bauwerks vertraut zu machen. Das Verständnis für das harmonische Zusammenklingen der drei Schwesterkünste, wie es besonders in der Renaissance lebendig war, für die Steigerung des ganzen Werkes, ohne daß eine der drei Künste es nötig hätte, sich der anderen unterzuordnen, ist heute völlig verloren gegangen. Diesem Mißstand könnte abgeholfen werden durch Errichtung einer Abteilung für monumentale Kunst, in der ein solches Verständnis zur Zusammenarbeit durch geeignete Lehrkräfte aus dem Bereiche der drei Künste geweckt wird. Diese Abteilung sollte nicht nur Malern und Bildhauern, sondern auch den Architekten zur Ergänzung des allzu »polytechnischen« Unterrichts offen stehen.

In **Dahlem** bei Berlin auf dem Staatsbauten vorbehaltenen Gelände, zwischen den Untergrundbahnhöfen Podbielski-Allee und Dahlem-Dorf, soll das **Geheime Staatsarchiv einen Neubau** erhalten. Der Entwurf hat vor kurzem der Akademie des Bauwesens zur Begutachtung vorgelegen. Sie erklärte ihn für wohlgelungen sowohl in der Grundriß-Bildung als in der architektonischen Gestaltung. Doch setzte die Akademie voraus, daß der Übergang über die vor dem Neubau entlangführende Einschnittbahn in der Hauptachse des Verwaltungsgebäudes breit und stattlich angelegt wird. Der Gebäudeblock wird ein Verwaltungsgebäude, dahinter ein Magazingebäude und ein Direktorwohnhaus enthalten. Das Verwaltungsgebäude ist im klassizistischen Stil mit hohem Dach geplant. Die Mitte des zweistöckigen Gebäudes gliedern Säulen und Pilaster, zwei kleine Flügel sind seitlich vorgezogen. Im ersten Stock des Gebäudes wird im Mittelbau der 28 m lange Benutzersaal untergebracht, außerdem die Bücherei und die Räume für die Archivaren, auch ein kleiner Hörsaal. Verbindungsgänge führen zu dem breitgezogenen Speichergebäude hinter dem Hauptbau.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 20. 12. Februar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

HUGO VOGEL

ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG.

Hugo Vogel, der am 15. Februar seinen sechzigsten Geburtstag feiert, begründete seinen Ruf mit Malereien, in denen er schilderte, wie Luther auf der Wartburg predigt, wie der große Kurfürst die flüchtigen französischen Protestanten empfängt. Das war zu Beginn der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Vogels Historienmalerei war aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen. Was an ihr damals gefiel und noch heute Anerkennung verdient, ist die Empfindung für die Luft- und Lichtwerte im Bilde. Über die bunte Kostüm- und Requisitenmalerei und über die Rückgriffskünste sich altmeisterlich gebender Koloristen, die in den achtziger Jahren noch den Ton bei der Schilderung offizieller Haupt- und Staatsaktionen angaben, war er hinaus. Die auf ruhiger Sachlichkeit und ernster Innigkeit aufgebaute Kunstweise seines Meisters Gebhardt hatte ihn gelehrt, daß Historie, die dem Volk ans Herz greifen will, Charakter und Innerlichkeit enthalten müsse.

Mittlerweile war das Licht pleinairistischer und impressionistischer Malerei aufgegangen und die neuartigen Veränderungen in der Auffassung malerischer Aufgaben zwangen alle, die jung waren oder sich jung fühlten, zu einer Korrektur ihrer malerischen Arbeit. Auch Hugo Vogel folgte dem Zuge der Zeit und pilgerte wie viele andere nach Paris, dem Brennpunkte aller künstlerischen Neuerungen, um an der Quelle die neue Offenbarung zu schauen. Er empfing nicht nur koloristische und technische Förderung, er merkte auch, daß französische Künstler, die durchaus auf dem Boden der neuen Kunstrichtung standen, in Schilderungen aus der Legende, aus der Geschichte und selbst aus dem Leben der Gegenwart Bilder monumentalen Stils geschaffen hatten. Er befestigte die Studien neuer Kunst durch wiederholte Aufenthalte in Paris und machte Ausflüge nach dem gelobten Lande malerischer Landschaft, nach den Niederlanden. Der Umgang mit Gari Melchers, mit Hitchkok und anderen läßt die Richtung seiner belgischen und holländischen Studien erraten: er malte Genrebilder, das Innere von Kirchen — wie die Totenmesse in Ste. Gudule, und wirkungsvolle Porträts. Seit den neunziger Jahren war er in Berlin als Porträtist der »Gesellschaft« aufgetreten. Bildnisse wie die seiner Frau oder der Frau Arnhold oder des Hamburger Bürgermeisters Dr. Versmann werden nicht vergessen werden.

Aber die Erfolge seiner Bildnismalerei, die einen immer breiteren Raum in seiner rastlosen Tätigkeit einnahmen, brachten ihn nicht von der Historie ab. Wie wenig Meinung auch für sie war, weil sie in dem beschleunigten Wechsel künstlerischer Ideale zurückzubleiben schien, er blieb ihr, die ihm die ersten Erfolge gewährt hatte, treu — und wo es galt, die Wand zum Künder glorreicher Vergangenheit oder rühmlicher Gegenwart zu machen, da war Hugo Vogel zur Stelle, und nahm es auf, mit den Besten um den Preis zu ringen.

Wie die Industrie unter dem Schutze der Krone gedeiht — das schilderte er mit frischem Temperament im alten Berliner Rathaus, und zeigte die Figuren in einer im Tone feinen Landschaft. In der freien Komposition und hellen Farbigkeit ist dies Wandbild eines der gefälligsten, die er geschaffen hat. Es folgen die großen Wandbilder für das Ständehaus in Merseburg zur Verherrlichung der sächsischen Kaiserzeit. Sorgfältig bereitete er sich vor, vergaß auch nicht, die alten Italiener wiederzusehen und zu studieren. Er wollte sich losmachen von der Konvention historischer Aufzüge und von den Gewohnheiten der Staffelmalerei, ihm schwebte der Stil einer ungesuchten Größe vor, der bei den Alten selbstverständlich ist, weil ihre innere Überzeugung und große Empfindung sich mit der Darstellung deckte. Wie viele moderne Historienmaler haben sich mit der Rolle des teilnahmlosen Chronisten begnügt und vermochten nicht durch die nach künstlerischem Bedürfnis getroffene Auswahl mit wenigem bedeutungsvoll zu charakterisieren!

Die Geschichte der Hamburger Rathausbilder, von den wiederholten Wettbewerben bis zur Vollendung des großen Werkes durch Hugo Vogel, öffnet weite Blicke in das Dilemma moderner Historienmalerei. Die gar nicht auf Geistigkeit und tieferen Inhalt gerichtete Malerei der letzten Jahrzehnte wollte, weil sie reiner Formkultur dient, so wenig von Aufgaben inhaltlicher Monumentalmalerei wissen, daß die Jüngeren — ganz wenige ausgenommen — gar nicht auf dem Kampfplatz erschienen. Die Vereinigung für die historische Kunst, die einst zur Förderung bedeutsamer Historienmalerei gegründet worden war, ist nie in größere Verlegenheit geraten, als in dieser Zeit des international nivellierenden Impressionismus. Bei vielen stand die Ansicht fest, daß unsere Zeit der historischen Sendung nicht bedürfe. Bei dieser allgemeinen Abneigung und bei der Geringwertigkeit vieler monumental gewollter Malereien, die Staat und Gemeinde mehr aus überkommenem Anstandsgefühl als aus innerer Überzeugung hervorgerufen hatten, gehörte einiger Mut dazu, eine so gewaltige Arbeit, wie es der Hamburger Auftrag gewesen ist, zu übernehmen. Wo so viele, auf die man alle Hoffnung gesetzt hatte, schon gestrauchelt waren, schien die Aussicht auf ein glückliches Gelingen doppelt zweifelhaft.

Man weiß um den Preis welcher Mühen und um

den Einsatz welcher Energie es in jahrelanger Arbeit Vogel gelungen ist, mit seinen Rathausbildern ein Werk zu hinterlassen, dessen dekorativer Wert unbestreitbar ist, und das in seiner koloristischen Harmonie einen bedeutenden Eindruck hinterläßt. Dieser Vorzug wurde erreicht durch die beherrschende Rolle der Landschaft, die die Bilder harmonisch zusammenklingen läßt, und es soll nicht untersucht werden, in wieweit dieser Kunstgriff die Bedeutung des Figürlichen hervorzuheben und der dem Zyklus zugrunde liegenden Idee einer Charakterisierung verschiedener Kulturstadien zu dienen geeignet war. Was auch gegen die Bilder gesagt worden ist, sie bedeuten um des Kompromisses mit der Landschaft willen einen Merkstein in der Folge moderner deutscher Wandmalereien.

Nach diesem großen Hamburger Werke ist Hugo Vogel noch mit umfassenden dekorativen Malereien, zuletzt für einen Hörsaal der Charité in Berlin, aufgetreten.

In jüngster Zeit hat der Künstler außer gelegentlichen Landschaften und Figurenbildern mit Glück die lange Reihe seiner Bildnisse aus der Berliner Gesellschaft, leitender Persönlichkeiten der Handelswelt, der Justiz, des Heeres und der Marine vermehrt, und so dürfen wir hoffen, daß er auch den einen oder anderen der Heerführer, auf die jetzt unser aller Blicke gerichtet sind, in sein Bildniswerk aufnehmen wird.

RICHARD GRAUL.

DÜRER UND BRAMANTINO

EIN BEITRAG ZUM PROBLEM DER ERSTEN ITALIENISCHEN REISE

VON DR. OSCAR HAGEN

Nichts Aufregenderes und doch auch nichts Beklemmenderes gibt es für den Historiker, als wenn einzelne, zufällig und verstreut aufgefundene äußere Anzeichen ihn auf irgend eine wichtige geschichtliche Kombination hinzuweisen scheinen, und ihm doch trotz allem noch der greifbar feste Anhaltspunkt fehlt, an dem er sich aufschwingen kann, um von hier aus die bisher nur geahnte Gewißheit sich mit einem Schlage zur festen geschichtlichen Wahrheit verdichten zu sehen.

In solcher Lage befinden wir uns einem Problem wie Dürers erster italienischen Reise gegenüber. Wir wissen aus seinen eigenen Aufzeichnungen, daß er 1495 einmal über die Alpen gegangen ist. Wo er sich aber damals aufhielt, darüber erfahren wir nur Ungefähres aus den Resultaten der Stilkritik. Mantegna, Pollaiuolo, Lorenzo di Credi tauchen in Kopien und Reminiszenzen bei ihm auf, aber es handelt sich doch dabei um Wiederholungen von Kupferstichen, die ihm immerhin auch in Deutschland vor die Augen gekommen sein können.

Sehr viel deutlicher sprechen die Zeichnungen. Landschaftsaufnahmen, die an der Brennerstraße gemacht wurden, und die auf keine andere Vorlage als die Natur selbst zurückgehen, sind mit einer für Dürers spätgotisches Auge so verblüffenden Objektivität festgehalten, daß es an der Hand dieser Dokumente nicht schwer fallen konnte, die Reiseroute des Vierundzwanzigjährigen festzustellen. Und ich glaube, es könnte aus den frühen Stichen und Zeichnungen für den Geologen noch eine dankbare Aufgabe sein, die dort ebenso objektiv festgehaltenen Terrainformationen auf den Ort ihres Ursprungs zurückzuführen und damit der Nachbarwissenschaft der Kunstgeschichte einen nicht zu unterschätzenden Dienst zu leisten.

Aber wir haben noch festere Anhaltspunkte. Im frühen Kupferstich des »Heiligen Sebastian an der Säule« (B. 56) taucht bekanntlich eine Anlehnung an ein Gemälde des Cima da Conegliano auf, das Dürer damals wohl nur in Venedig gesehen haben kann, wohin uns ja auch die Stelle aus einem Brief an Pirkheimer weist, aus der heraus erst der ganze Anstoß zu der Frage nach der ersten Italienreise erwachsen ist. Zu alledem kommt dann noch die Vermutung, daß er die Lombardei und ihre Hauptstadt Mailand besucht habe, aber das blieb doch bisher nur Vermutung. »Mailändisch frisierte« Köpfe treten uns aus Zeichnungen und Malereien entgegen. Und wie gern gingen wir doch dieser Vermutung auf den Grund, wie gern wüßten wir Genaues, ob er damals dort war, und ob er Gelegenheit hatte Lionardo, sein anderes Ich, damals zu sehen und mit ihm in irgendwelche, wenn auch nur räumliche Nähe zu kommen!

Daß das Wissen um solche persönliche Fühlung der zwei spekulativsten Köpfe des Cinquecento für uns von der einschneidendsten Bedeutung wäre, braucht wohl nicht betont zu werden. Dürer ist in seinen Proportionsstudien und seiner ganzen spekulativen Ästhetik ja so durchtränkt mit italienischer und speziell lionardischer Anschauung, daß ein endgültiges Auffinden des verbindenden Punktes zwischen beiden zu den wünschenswertesten Ergebnissen der kunstgeschichtlichen Forschung gezählt werden müßte. Jedenfalls reicht die unglückliche Zufallserscheinung des Jacopo dei Barbari nicht aus zur Erklärung von Dürers ästhetischen Bestrebungen.

Ich hoffe nun mit folgender Beobachtung, wenn auch leider das Lionardo-Problem nicht im entferntesten zu lösen, so doch die Angelegenheit dadurch ein gut Stück zu fördern, daß ich einmal die Tatsache eines Mailänder Aufenthaltes im Jahre 1495 zu begründen suchen will.

Es ist der bekannte »Dresdener Altar« Dürers, der uns auf die Spur führen soll. Ein Werk, das eine Zeitlang zu den lebhaftesten Debatten der Anlaß wurde, als Wölfflin nämlich glaubte, es aus dem Werk Dürers streichen zu müssen[1]) und die »ärgerliche Bewegung« im Lager der Forscher dazu führte, die Lösung all der Ungereimtheiten jenes Werkes damit herbeizuleiten, daß man nach gründlicher Untersuchung ein durch barbarische (besser als »nazarenische«) Übermalung völlig entstelltes Originalwerk Dürers feststellte[2]). Immerhin bleibt danach noch soviel davon, daß das Hauptthema, die für Dürer höchst singuläre, verkürzte anbetende Maria noch seine

1) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXV (1904), S. 196 ff.

2) L. Justi: Dürers Dresdener Altar, Leipzig 1904. Vgl. Wölfflin im Dresdener Jahrbuch 1905, S. 20 ff.

A. Dürer:
Anbetung des Kindes



Mittelstück des sog. Dresdener Altars
(Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)



Bramantino: Anbetung des Kindes (Mailand, Ambrosiana)

wesentlich eigenen »Worte« repräsentiert. Aber gerade diese außergewöhnliche italienische Verkürzung fällt so ganz aus dem Rahmen des damals für Dürer Üblichen (1495—1500), daß man nur dann eine Erklärung findet, wenn man annimmt, Dürer habe ein (bisher unbekanntes) italienisches Bild nachgeahmt. Wölfflin wittert auch mit der ihm eigenen divinatorischen Sicherheit dieses Vorbild in Mailand — und hier hätte er es denn auch finden können, denn es hängt dort heute noch an sichtbarster Stelle, in der Ambrosiana nämlich, und ist die »Anbetung des Kindes«, das erste gesicherte Werk des Bartolomeo Suardi, gen. Bramantino.

Deutlicher als alle Worte mögen die hier beigegebenen Photographien den Leser von der gegenseitigen Abhängigkeit der beiden Hauptfiguren überzeugen.

Zunächst aber bleibt einiges über das Mailänder Bild und seinen jetzigen Zustand zu sagen.

Suida[1]) hat die Tafel sehr eingehend behandelt und sie zum Ausgangspunkt seiner Bramantino-Studien gemacht. Er stellt zunächst fest, daß das Bild in seinem jetzigen Zustand nicht mehr intakt ist. Dem rechts angesetzten Stück mit der stehenden Heiligen entsprach ursprünglich ein zweites, ebenso großes auf der linken Seite, so daß also der ganze Altar als eine Art zu einer Einheit verschmolzenen Triptychons sich dem Auge darstellte, das wahrscheinlich durch irgend ein spätgotisches Rahmengitterwerk noch besonders als solches artikuliert wurde. Heute, wo die linke Seite fehlt, ist das Bild aus den Fugen; der eigentliche Sinn der zentralen Komposition, die das Kind zum Mittelpunkt des symmetrischen Aufbaus der adorierenden Heiligen und Kleriker machte, ist zerstört. Für unsern speziellen Fall ist diese Entstellung der Absichten Bramantinos ja nicht weiter von Belang, so lange wir uns die Tatsache vor Augen halten, daß es in der Urform ein Triptychon war, denn als ein solches stellt sich uns ja auch der Dresdener Altar dar.

Der unser besonderes Interesse erfordernde Teil des Ganzen ist einzig die knieend adorierende Maria, die nun in fast wörtlicher Wiederholung auf dem Dresdener Bilde wiederkehrt. Fast wörtlich, wohlverstanden, denn es wäre sonderbar, wenn die Erfahrungstatsache, daß Dürer alle Vorlagen, auch in den scheinbar exaktesten Reproduktionen, erst in seine ihm eigene Sprache übersetzte, ehe sie sein geistiges Eigentum wurden, hier einen Stoß erfahren sollte.

In der Tat, jeder wird bei oberflächlichem Vergleich schon sehen, daß Dürer die Figur nicht einfach herübernahm so, wie sie Bramantino hingeschrieben hatte, sondern, daß er das Gesehene, was ihn im höchsten Grade als ein Kunststück kühner Verkürzungskunst treffen mußte, nur als intensive Anregung aufnahm, um sein Modell in eine im Wesentlichen gleiche Lage zu bringen und die an diesem beobachtete Naturerscheinung dann in seiner Formsprache auf die Leinwand zu bringen.

1) Im Jahrbuch d. allerh. Kaiserhauses Bd. XXV (1905), S. 7 ff.

Das Motiv, wie gesagt, ist für Dürer absolut neu und bleibt in seinem graphischen und malerischen Werk zunächst ganz ohne Analogien. Bramantino aber war ganz derjenige, den man Dürern damals neben dem sagenhaft verschlossenen Lionardo als den schlagendsten Vertreter der neuen Zeichenkunst weisen mußte, und diese »Anbetung«, die gerade damals fertig gewesen sein wird, bot ihm alle willkommene Anregung, seinem Auge ein neues Formerlebnis zuzuführen.

Auffällig ist es nun, daß wir auch hier, wie so oft in der Kunstgeschichte, den »ausländernden« Deutschen daran erkennen können, daß er sich beim Nachahmen an Kleinigkeiten hängt, die ihm vielleicht als typisch italienisch erschienen, weil sie irgendwelchen (heute nicht einwandfrei mehr nachweisbaren) rituellen Ursprung hatten. Es muß jedem auf den ersten Blick auffallen, in wie geradezu ostentativer Weise die adorierenden Personen auf Bramantinos Bild die Hände falten. Es geschieht das in der Art, daß die langausgestreckten Finger fest aufeinanderliegen und dabei die Daumen so übereinandergreifen, daß sie miteinander die Form des Kreuzes bilden. Bei Dürer findet sich ähnliches sonst nie; auf dem Mittelstück des Dresdener Altars aber kommt zu allen Übereinstimmungen in der Hauptfigur auch diese noch hinzu: obwohl die Finger sich nur an den Spitzen berühren, kreuzen sich an dieser einzigen Stelle im ganzen Werke Dürers die Daumen in der gleichen Weise wie bei Bramantino, und dieses Moment durfte eben wegen seiner Singularität Wölfflin als »anstößig« für die Echtheit des Ganzen erscheinen. Gerade in diesem Lichte übt das Vorkommen dessen, was sonst bei Dürer nicht üblich ist, einen doppelten Beweiszwang aus: Dürer muß das Bramantinobild, das selbst in einer so auffälligen Kleinigkeit mit dem Dresdener Bilde übereinstimmt, gesehen haben. Er konnte das aber nur in Mailand, wo das Bild soeben frisch aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen war.

Außer dem Beweis der nackten Tatsache, daß Dürer damals in der lombardischen Hauptstadt geweilt hat, bleibt alles andere Hypothese. Und gerade dies für die Dürerforschung so wichtige Kapitel überlasse ich Berufeneren. Lionardo war damals in Mailand, das er erst 1499 verließ. Sehr wohl möglich, daß hier schon und nicht erst 1506 die lebendigen Wurzeln in den Boden greifen, die Dürer und Lionardo miteinander verbinden. Es darf nicht vergessen werden, daß gerade in frühen Stichen, wie der Madonna mit der Meerkatze (vor 1502), schon schlagende Beweise am Tage liegen, daß Dürer ein tätiges Erleben lionardischer Kunst schon in dieser ersten Zeit erfuhr.

NEKROLOGE

Pauline Hummel, die Schwester Alexander Hummels, dem Max Lehrs im Novemberheft der Zeitschrift für bildende Kunst einen Aufsatz gewidmet hatte, ist ihrem Bruder, dem sie im Leben treu zur Seite gestanden hat, bald im Tode gefolgt. Sie starb in der ersten Hälfte des Februar in Triest.

PERSONALIEN

Richard Schöne, der ehemalige Generaldirektor der Königlichen Museen, vollendete am 5. Februar sein 75. Lebensjahr. Schöne gehörte noch zu jener älteren Generation vielseitig gebildeter Gelehrter, die in unserer Zeit der Spezialisierung aller wissenschaftlicher Disziplinen immer seltener werden. Als Sohn des Direktors der Dresdener Ratstöchterschule widmete sich Richard Schöne ebenso wie sein Bruder Alfred, der später Professor an der Kieler Universität wurde, dem Studium der klassischen Philologie. Er promovierte im Jahre 1861 in Leipzig mit einer Arbeit über den Protagoras des Plato. Seine künstlerischen Neigungen veranlaßten ihn, die wissenschaftliche Laufbahn, die ihm vorgezeichnet war, aufzugeben und nach Weimar überzusiedeln, wo er bis zum Jahre 1864 in Friedrich Prellers Atelier arbeitete. Längere Studienreisen nach Griechenland und Italien wurden schließlich bestimmend für seinen künftigen Lebensweg. Mit seinem Freunde Otto Benndorf widmete er sich in Rom der Herausgabe der antiken Bildwerke im Lateranischen Museum und war noch bei der Vorbereitung der Publikation griechischer Reliefs aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Athen mit tätig. 1868 kehrte er nach Deutschland zurück und habilitierte sich nun an der Berliner Universität für das Fach der klassischen Archäologie. Schon im nächsten Jahre folgte er einem Rufe als außerordentlicher Professor nach Halle. Im Jahre 1873 übernahm er die Stellung des Referenten für bildende Kunst als Vortragender Rat im preußischen Kultusministerium. Hier knüpften sich Beziehungen zu dem damaligen Kronprinzen an, dessen Interesse für die staatliche Kunstpflege ja bekannt ist. Im Jahre 1880 erfolgte Schönes Ernennung zum Generaldirektor der Königlichen Museen. Die Entwicklung, die unter seiner Leitung die Berliner Sammlungen durchlaufen haben, ist allbekannt. Die Namen der bedeutenden Mitarbeiter, die er zu finden und zu fördern wußte, v. Bode, Lippmann, Lessing, v. Tschudi, sprechen auch für die Leistung dessen, der als ein vornehmer und liebenswürdiger Vorgesetzter die Interessen aller ihm unterstellten Sammlungen gleichmäßig zu wahren wußte. Schönes wissenschaftliche Arbeit beschränkte sich auf die Herausgabe einiger antiker Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Seine Tätigkeit gehörte seinem Amte, und sie sollte unvergessen bleiben, da sein 25 jähriges ruhiges Wirken das Fundament legte, auf dem die großzügige Entwicklung der Berliner Museen unter seinem Nachfolger v. Bode möglich wurde.

Dr. **Otto Kümmel,** der Direktor der ostasiatischen Kunstabteilung bei den Königl. Museen zu Berlin, ist als Oberleutnant zum Heeresdienst einberufen worden.

Dr. **Fritz Winkler** wurde durch das Eiserne Kreuz erster Klasse ausgezeichnet. Dasselbe Ehrenzeichen erhielt Dr. **Karl Birch-Hirschfeld.** Ebenso wurde dem Architekten bei den kgl. Museen, Bauinspektor **Wille** das Eiserne Kreuz Erster Klasse verliehen.

Dr. Th. Raspe, Leutnant und Kompagnieführer im Landw.-Inf.-Reg. Nr. 77, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Oldenburg, erhielt das Eiserne Kreuz.

Georg Treu in Dresden tritt am 1. April d. J. von seinen Ämtern zurück. Schon vor einigen Jahren hat er seine Stellung als Professor an der Kgl. Technischen Hochschule aufgegeben, nun wird er auch als Direktor des Skulpturen-Museums und als Mitglied des akademischen Rats in der Akademie der bildenden Künste zurücktreten. Treu wurde am 15. (2.) März 1843 zu St. Petersburg geboren, wird also demnächst 72 Jahre alt. In Dresden wirkt er seit 1882, nachdem er von 1877—1881 bei den Ausgrabungen in Olympia mitgewirkt und sein Werk über den Hermes des Praxiteles veröffentlicht hatte. Dresden hat Treu viel zu verdanken: vor allem die Neuordnung der Skulpturensammlung, durch die er ein Vorbild für alle Antikensammlungen geschaffen hat, einmal indem er kühn die alten verfehlten Ergänzungen der antiken Kunstwerke beseitigte und die besseren Ergänzungen nur noch im Gipsabguß zeigte, sodann durch die Aufstellung der Funde von Olympia und durch die Schaffung einer modernen Abteilung, wie sie sonst nirgends zu finden ist. Die farbige Plastik, Max Klinger, Meunier, Rodin, wie die moderne belgische, französische und deutsche Plastik überhaupt, sind glänzend vertreten, besonders auch die moderne Plakette. Unvergessen ist auch Treus stete bedeutsame Mitwirkung an den großen Kunstausstellungen Dresdens seit 1897 sowie seine Tätigkeit als Vortragender für weitere Kreise der Kunstfreunde. Treu ist Doktor-Ingenieur ehrenhalber der Technischen Hochschule zu Dresden, auch Ehrendoktor der Universität zu Aberdeen und Mitglied zahlreicher Akademien. Sein letztes wissenschaftliches Werk war der erste Band der Olympischen Forschungen, der 1907 erschien. Möge Georg Treu noch eine lange Reihe von Jahren ehrenvoller Muße beschieden sein.

Zum Nachfolger Georg Treus wurde der Kustos an der Kgl. Skulpturensammlung Prof. Dr. **Paul Herrmann** ernannt, der auch schon 1909 als Nachfolger Treus die Vorlesungen an der Technischen Hochschule und an der Kgl. Kunstakademie übernommen hat. Herrmann ist 1859 in Halle a. S. geboren, studierte in Berlin bei Curtius und Furtwängler, war dann Volontär an den Berliner Sammlungen und kam 1889 als Direktorialassistent nach Dresden. Sein Hauptwerk sind die Denkmäler der Malerei des Altertums, ein umfassendes Werk, das auf gründlichen Studien an Ort und Stelle beruht und die alten Gemälde zum ersten Male in wissenschaftlich musterhafter Weise wiedergibt. Herrmann hat auch an den Ausgrabungen in Ägina teilgenommen.

WETTBEWERBE

Der **Wettbewerb** um den **Schmidt-Michelsen-Preis** im Betrage von 1500 Mark findet im Jahre 1915 für Maler statt. Bewerbungstag ist der 2. Oktober 1915. Ausführliche Programme können durch das Bureau der Königl. Akademie der Künste, Sektion für die bildenden Künste, in Berlin bezogen werden.

Ein Kriegswettbewerb für Glasgemäldestiftungen. Um die Sache der Heldenstiftungen in Form von Glasmalereien auf künstlerische Wege zu leiten, schreibt jetzt der Verband deutscher Glasmalereien einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen aus. Diese sollen die Erinnerung an die Taten unseres Heeres auf Glasgemälden in weltlichen und kirchlichen Räumen festhalten. Der Inhalt der Entwürfe muß sich auf den gegenwärtigen Weltkrieg beziehen und kriegerische Taten oder denkwürdige Ereignisse verherrlichen. Die Glasmalereien können auch dem Andenken Gefallener geweiht sein. Die Beurteilung wird voraussichtlich weltliche Bild-, sog. Kabinettscheiben und kirchliche Gemäldefenster unterscheiden. Zur Teilnahme berechtigt sind alle in Deutschland und Osterreich-Ungarn lebenden Künstler. Die Entwürfe sind bis zum 10. April an Dr. Josef Ludwig Fischer in München einzureichen. Dem Preisgericht, das bis zum 1. Mai zusammentritt, gehören an: die Architekten Erich Blunck vom Preußischen Kultusministerium, Prof. Theodor Fischer in München, Prof. Fritz

Klingholz von der Berliner Technischen Hochschule; von Glasmalern Prof. Josef Goller in Dresden, Otto Linnemann in Frankfurt, Franz Zettler in München.

AUSSTELLUNGEN

In der **Düsseldorfer Kunsthalle** ist Anfang Februar eine Gedächnisausstellung für den am 17. Dezember verstorbenen Maler Professor H. E. Pohle eröffnet worden. Die Auswahl von mehr als hundert Nummern — Ölbilder, Studien, Zeichnungen in Kohle, Rötel und Blei — hätte eine Sichtung vertragen können, durch die Ausstellung des konventionellen Kaiserporträts etwa und der in jeder Hinsicht unangenehmen weiblichen Akte wird dem Andenken des ursprünglich begabten Koloristen eher geschadet. Am meisten befriedigen einige Ölskizzen, Entwürfe zu nicht ausgeführten Gemälden; genannt seien ein »barmherziger Samariter« und das »Stelldichein«. Alle Bilder Pohles haben etwas Flackerndes, Grelles; man spürt schon im eiligen Hinsetzen der Farbtupfen ein Temperament, dem zur heißen Leidenschaft nicht allzuviel fehlte. In den Entwürfen zu Deckenbildern offenbart sich der Einfluß Tiepolos. Am glücklicksten, weil am unbefangensten, gibt sich Pohle in einigen italienischen Landschaften. Ein Motiv aus Bellaggio, überraschend frisch und sonnig, in der Farbe locker und nicht ohne Eigenart, haben die städtischen Kunstsammlungen erworben. *C.*

Berlin. Im Königlichen Kunstgewerbe-Museum sind von dem Maler Hans Geh, einem Schüler der Anstalt, der zurzeit verwundet als Jägerleutnant wieder in Berlin weilt, Reiseskizzen ausgestellt. Es sind Pinselzeichnungen in Tusche auf Japanpapier zumeist aus den Vogesen.

Wien. Bei **Arnot** ist eine Kollektivausstellung von Werken Egon Schietes zu sehen. Neben 16 Gemälden, die zum größten Teil aus den letzten zwei Jahren stammen, interessiert eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen. In den frühesten dieser Blätter leuchtet stellenweise noch allzustark der Einfluß Gustav Klimts hindurch und zwar ohne den fabelhaften Geschmack und die Grazie dieses Künstlers. Aber mit kräftigerer Brutalität. Was an ihnen abstoßend wirkt, die bunte Kraßheit der Farbflecken, die oft wie Geschwüre die überhageren nackten Körper bedecken, ist bei den späteren Akten, deren Bewegung ein knapper und ausdrucksreicher Kontur umschließt, zu einer mehr modellierenden und harmonischeren Farbstimmung gemildert, die der Zeichnung keineswegs etwas von der Kraft ihres Ausdrucks raubt. Ebenso wie bei Klimt oder Kokoschka sind die Motive zumeist der Welt des Lasters entnommen, doch scheinen dem Künstler weniger der Ausdruck des Genusses als die Motive der Bewegung von Interesse zu sein. Auch in den großen Gemälden macht sich neben dem krampfartigen Sturm und Drang der früheren Bilder eine beginnende Läuterung geltend. Noch ist das Ringen nicht nur nach Ausdruck allein sondern nach einer neuen Form des Ausdrucks so ungemäßigt brutal, daß es sich oft äußert auf Kosten der Einheitlichkeit der Wirkung. So tauchen bei dem Bilde »Mann und Frau« an den vier Enden des lustzerwühlten grauen Lagers die Zipfel eines feuerroten Tuches hervor, dessen farbsymbolische Bedeutung allzuklar ist. Diese Zerstreuung der stärksten Farbflecken an die vier Bildecken übt aber eine dezentralisierende bildzerreißende Wirkung aus. Die allzuprimitive Durchsichtigkeit des Symbols wirkt besonders dann peinlich, wenn es sich um psychische Vorstellungen handelt, die außerhalb des Sichtbaren und daher für die bildende Kunst Darstellbaren liegen. So soll auf einem Doppelporträt durch ein Strahlenbündel ausgedrückt werden, wie durch das Auge des Sohnes der Geist des Vaters erleuchtet wird. Der Sohn in direkter Gesichts-Stellung wird durch den ausgestreckten Arm des in halber Rückenansicht gesehenen Vaters an allzuschnellem Vorwärtsschreiten gehindert. Am reinsten spricht sich das Talent des Künstlers in den Landschaften aus, die durch Klarheit des räumlichen Bildes — sie sind häufig in sehr starker Aufsicht gesehen — und feines Empfinden für lineare Schichtung von Wolkengebilden erfreuen. Vor allem ist das Motiv einer großen Brücke zu erwähnen, daß nicht nur durch sichere Strichzeichnung und gutgestufte Tonwirkung in Grau und Braun ein harmonisches Gebilde darstellt, sondern eine über das Zufällige der Einzelerscheinung hinausgehende Verallgemeineruug im Formalen wie im Gegenständlichen bedeutet.

Es ist zu bedauern, daß die Galerie Arnot das Geleitwort zu ihrem kleinen Katalog von Herrn Otto Benesch schreiben ließ, der mit sehr viel Worten und sehr viel Abstraktem das Wollen und Können des Künstlers eher verschleiert als klarlegt und ihm mit seiner übertrieben kritiklosen Wertung vor dem Publikum wie vor ihm selbst eher schadet als nützt. Bemerkenswert ist es übrigens, daß Schiete vor der sonst absolut reaktionären und jungen Talenten leicht feindlichen Kritik der »Neuen Freien Presse« verhältnismäßig Gnade gefunden hat. *L. v. B.*

SAMMLUNGEN

Das **städtische Museum in Elberfeld,** das seit seiner Wiedereröffnung den Namen »Kaiser-Wilhelm-Museum« führt, hat durch das Vermächtnis des am 21. Mai 1913 verstorbenen Elberfelder Industriellen Fr. Reimann einen bedeutenden Zuwachs an Kunstwerken erhalten. Außer einigen Vitrinen wertvollen alten, besonders Meißener Porzellans, besteht die Sammlung Reimann aus Kabinettstücken neuerer deutscher und einiger ausländischer Maler. In einem der durch einen Anbau gewonnenen neuen Museumsräume hat die durchaus geschlossen wirkende Sammlung jetzt eine würdige Unterkunft gefunden. Reimann hat augenscheinlich nicht nur nach Namen gefahndet, sondern auch von weniger berühmten Künstlern hier und da ein Werk erworben, wenn es sich durch besondere Qualität auszeichnete. Das ist beispielsweise bei dem Negerkopf von Otto Seitz und der überraschend delikat gemalten Wiesenlandschaft von L. Wierusz-Kowalski der Fall. Von Münchner Künstlern sind ferner sehr gut vertreten W. von Diez, F. v. Uhde, H. v. Zügel, F. Stadler, von älteren: Spitzweg. Von Liebermann wird eine köstliche Studie aus dem Jahre 1881 bemerkt, von Hans Thoma der Narziß von 1890, von Ch. Schuch ein Enten-Stilleben. Die Düsseldorfer, die in den neueren rheinischen Sammlungen auffallend spärlich vertreten zu sein pflegen, hat Reimann mit bemerkenswerter Sicherheit gesammelt; das frühe Strandbild und der kleine Fischmarkt (1876) von Andreas Achenbach überragen beträchtlich die allzu bildmäßig komponierten Galeriestücke in unseren Museen und ebenso sind G. v. Bochmann und B. Vautier recht günstig vertreten. Ein feines Interieur von J. Israels, eine fast impressionistische Landschaft Segantinis und ein kleiner »Genfer See« von F. Hodler hängen in guter Nachbarschaft der deutschen Bilder.

Von den Neuerwerbungen des Museums aus der letzten Zeit, z. T. Geschenken einheimischer Gönner, sind erwähnenswert Landschaften von Th. Rousseau und Daubigny, nicht gleichgültige Proben, sondern vollwertige Kunstwerke, ein Selbstbildnis von A. Graff, eine kleine Landschaft von E. te Peerdt, eine frühe Landschaft Hodlers (1878), von L. Corinth der kleine »Bacchantenzug« und — ein besonders glücklicher Fund des Direktors Professor F. Fries — ein

Herrenbildnis von 1884, von selten vergeistigtem Ausdruck und zurückhaltend im Technischen, so restlos befriedigend wie nur Weniges von dem Meister aus Tapiau. *C.*

Bruno Pauls Pläne zum Asiatischen Museum in Dahlem veröffentlicht v. Bode im letzten Hefte des Jahrbuchs der königl. preußischen Kunstsammlungen. Zur Vorgeschichte werden die verschiedenen Versuche der Erweiterung des alten Hauses der ethnographischen Sammlungen an der Königgrätzer Straße kurz erwähnt, die sich alle als unausführbar erwiesen, so daß man sich schließlich zu einer Trennung des alten Völkerkundemuseums in selbständige Sondermuseen entschließen mußte. Die Verlegung der Neubauten nach Dahlem erfolgte aus Gründen der Zweckmäßigkeit, da die Beschaffung eines ausreichenden Baugrundes im Anschluß an das alte Gebäude durch die hohen Kosten ausgeschlossen war, während in Dahlem der Platz frei zur Verfügung stand. Auch schien bei der zunehmenden Ausbreitung der Stadt Berlin einerseits, den immer besser werdenden Verbindungen andererseits eine Dezentralisierung der Sammlungen erwünscht und wenig bedenklich. Mannigfache Überlegungen führten dazu, zunächst die Verlegung der asiatischen Abteilung ins Auge zu fassen, um damit den übrigen Teilen der Sammlung Raum zur Ausbreitung im alten Hause zu geben, bis weitere Teile in anschließenden Neubauten in Dahlem ein endgültiges Heim finden können. Die amerikanische, die afrikanische und die ozeanische Abteilung sollen zusammen mit der gemeinsamen Bibliothek, dem Baeßler-Institut, auf dem südlichen Bauabschnitt in den drei um einen großen Hof angeordneten Flügeln einer einheitlichen Gebäudegruppe ihren Platz finden, während der nördliche Bauteil, der zunächst in Angriff genommen wird, den asiatischen Sammlungen gehört. Sehr verschiedene Gruppen werden hier unterzubringen sein. Neben den im engeren Sinne ethnographischen Sammlungen kommt die islamische Abteilung in Betracht, die jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum ein provisorisches Heim hat, und die ostasiatische Kunstabteilung, deren wertvolle Sammlungen im Kunstgewerbemuseum magaziniert sind. Für die besonders schwer in befriedigender Weise aufzustellenden Werke der ostasiatischen Kunst sind zwei vorgeschobene pavillonartige Bauteile in Aussicht genommen, wo in den Abmessungen ganz selbständig zu behandelnde Räume angeordnet werden können. Die islamische Abteilung findet ihren natürlichen Mittelpunkt in der Fassade des Wüstenschlosses von Mschatta. Sie ist so angeordnet, daß sie schon auf weite Entfernung dem Eintretenden sichtbar wird. Um das zu erreichen, wurde die Haupttreppe nach rückwärts in den Raum hinter dem großen Mschattasaal verlegt, der Zugang zu ihr führt durch das Portal der Mschattafassade selbst. Das etwas vertieft liegende Untergeschoß ist für die Sammlungen der vor- und frühislamischen Kunst bestimmt. Das hohe Erdgeschoß gehört der indischen Kultur und Kunst. Die wertvolle Sammlung gräkobuddhistischer Skulptur soll hier zum ersten Male eine würdige Aufstellung finden, und die reichen Funde der Turfan-Expeditionen, von denen nur ein Teil in den ausgezeichneten provisorischen Ausstellungen des Völkerkundemuseums gezeigt werden konnten, werden hier endgültig untergebracht werden. Das Obergeschoß endlich ist für die Realien der ostasiatischen Kultur bestimmt, und von hier wird der Zugang zu den beiden schon erwähnten Pavillons der ostasiatischen Kunst geschaffen werden. So wird in dem großen Gebäude eine Trennung nach zwei Gesichtspunkten durchgeführt, erstens in Kulturkreise und zweitens in Realien und Kunstobjekte. Die reinliche Scheidung in diesem Sinne ist selbstverständlich nur bis zu einem gewissen Punkte möglich. Immerhin wird das Prinzip der Vermischung, das alle Völkerkundemuseen noch befolgen, nun zum ersten Male durchbrochen werden, und es ist zu hoffen, daß die Erfahrungen des ersten Neubaues auch für die Ausgestaltung der übrigen Teile der Sammlungen maßgebend sein werden. Im einzelnen lassen die Pläne, soweit sie veröffentlicht sind, noch wenig erkennen. Nur die Hauptlinien stehen fest. Das Äußere präsentiert sich als geschmackvoll eklektizistischer Bau im Stile einer ländlichen Schloßanlage des 18. Jahrhunderts. Trotz des Krieges können die Arbeiten stetig so weit gefördert werden, daß die Fertigstellung des Neubaues in etwa zwei Jahren in Aussicht steht.

Die **Großherzogliche Kunsthalle Karlsruhe** erwarb 1914 folgende Gemälde: Von dem berühmten »Fürstenmaler« Franz Xaver Winterhalten seinen bekannten, 1837 in Paris gemalten »Decamerone«, von dem verstorbenen Hermann Baisch eine »Herbstlandschaft« (Frühbild), von Professor Max Lieber, Schüler von Kallmorgen, ein »Frühlingsbild«, von dem verstorbenen Ferd. Kellerschüler, Ernst Haeußler-Steiner ein »männliches Bildnis«, von dem verstorbenen Schirmerschüler F. X. v. Biedmüller-Stuttgart drei »Südtiroler Landschaften«, von Professor W. Trübner eine »Herbstlandschaft« (Stift Heuburg bei Heidelberg), von seinem Schüler Hans Sprung ein »Blumenstück« und eins desgleichen von dem kürzlich auf dem Felde der Ehre gefallenen Thomaschüler G. Credelius, von dem Fehrschüler E. Segewitz zwei »Abendlandschaften« und von dem Baischschüler Karl Bartels-Todtmoos eine »abendliche Winterlandschaft«, Motive aus dem Schwarzwald, sowie als ein Geschenk von Geheimrat Dr. Thoma Exzellenz ein männlicher Akt von dem verstorbenen Professor L. Schmid-Reutte.

VERMISCHTES

Einer unserer Mitarbeiter aus dem neutralen Ausland war kürzlich in Paris und schreibt uns über diesen Besuch, daß das **Kunstleben in Paris** vollständig erstorben wäre. Die Kunstzeitschriften haben aufgehört zu erscheinen, die Museen sind geschlossen, die Kunsthandlungen sind geschlossen, und so ist das ganze bewegliche Kunstgut Frankreichs vergraben und versteckt. Die weiteren Andeutungen seines Briefes lassen vermuten, daß das ganze Leben in Frankreich in einer Weise gelähmt und gedrückt ist, wie wir es uns nach unseren hiesigen Zuständen während des Krieges kaum vorstellen können.

LITERATUR

Festschrift des Münchener Altertums-Vereins zur Erinnerung an das 50 jährige Jubiläum. München, Horst Stobbe, 1914. 186 Seiten, zahlreiche Tafeln und Abbildungen.

Die Festschrift eines lokalen Altertumsvereins hat natürlich im allgemeinen die größere Bedeutung an seinem Heimatsort. Etwas anderes ist es, wenn eine große Kunstzentrale wie München in Frage kommt. Da müssen sich in den Festschriften Aufsätze sammeln, deren Interesse über die Stadt und ihr nächstes Gebiet weit hinausreicht, gleich wie das Athen an der Isar selbst seine Kunststrahlen nach ganz Süddeutschland wie nach dem übrigen Deutschland, nach Österreich und der Schweiz, hinaussendet.

Einen stattlichen Band hat der eifrige Vorstand des Münchener Altertumsvereins, der Maler Franz Wolter, zur Erinnerung an das 50 jährige Bestehen — er war am 28. Dezember 1864 gegründet — zusammengestellt, um der Devise des Vereines »Verständnis und Liebe für alle Zweige des Altertums« gerecht zu werden. Der Band war zweifel-

los schon vor dem Beginn der Krieges soweit fertiggestellt, da sich jetzt der — zwar unter dem Protektorate des kunstsinnigen bayrischen Kronprinzen, dessen Porträt auch die Festschrift schmückt, stehende aber im ganzen doch nur über einige hundert Mitglieder verfügende — Verein eine so reiche und kostspielige Jubiläumspublikation nicht hätte gestatten können.

Eine kleine Einleitung über die Geschichte des Vereins von Ludwig Höfling ist vorausgeschickt. Der verstorbene Prinzregent, der hohe Gönner des Vereines und aller Künste, hätte trotz des Verweises auf den Nachruf des Vorsitzenden in der Trauerversammlung des Vereins doch wohl einen ausführlicheren Nachruf verdient, als die sentimental-devoten Worte, daß »dem Schreiber dieser Zeilen die Worte der Trauer über den Hingang des Regenten versagen«. Der erste, vortreffliche Aufsatz von Philipp Maria Halm »Zur Inntaler Grabplastik der Spätgotik« beschäftigt sich mit dem Stiftergrab des Klosters Rott a. I., das den Mittelpunkt einer Reihe sepulkraler Bildwerke des Inntals bildet und als der wichtigste Vorläufer der beiden Hochgräber in Ebersberg und Attel Wolfgang Lebs anzusehen ist. Halm sieht das Rotter Grab keineswegs als eine Jugendarbeit von Leb selbst an, sondern glaubt, daß der »Meister des Stiftergrabes zu Rott« von Wasserburg aus als unmittelbarer Vorgänger Wolfgang Lebs, der seit etwa 1500 in Wasserburg tätig war, das Inntal mit Denkmälern versorgte, von denen eine ganze Anzahl aufgeführt werden. Doch finden sich daselbst gegen Ende des 15. Jahrhunderts auch vereinzelte Denkmäler, die als Salzburger Import anzusehen sind, während in der ersten Hälfte und der Mitte des 15. Jahrhunderts die Einfuhr Salzburger Werke eine wesentlich lebhaftere gewesen war. — Der Vorsitzende des Münchener Altertumsvereins Franz Wolter, der überhaupt durch seinen eigenen Besitz an Kunstwerken in dem Band einen starken Raum beansprucht, behandelt zunächst einen ägyptischen Frauenkopf aus Sykomorenholz aus dem 8. bis 9. Jahrhundert vor Chr. (richtiger des 9. bis 8. Jahrhunderts), einen gotischen Tonkrug aus dem Jahre 1450, auf dem die Übernahme des Schnitzcharakters auf die Keramik in interessanter Weise sich zeigt und eine Schildbuckelfibula nor-Ursprungs aus der Karolingerzeit. — August L. Mayer veröffentlicht ein Madonnenbild aus dem Kreis des Pere Serra im Besitz des Herrn Dr. Soltmann auf Schloß Falkenberg bei Moosach, das wie viele katalonische Arbeiten von der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts eine eigenartige, an die Arbeiten der zeitgenössischen Kölner Schulen erinnernde Verarbeitung des sienesischen Einflusses aufweist. — Der umfangreichste für spätere Arbeiten wohl grundlegende Aufsatz des Prachtbandes ist ein »Beitrag zur Forschung und Geschichte der bayerischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts« von Franz Wolter, der als verständnisvoller Besitzer der meisten der von ihm behandelten Werke (von in den 110 Abbildungen wiedergegebenen, ungefähr 120 Werken gehört mehr als die Hälfte der Plastiken der Wolterschen Sammlung an) deshalb wohl ein geeigneter Bearbeiter eines bis jetzt nur sprunghaft untersuchten Gebietes ist. Wolter will durch seine, von ihm selbst doch nur als fragmentarisch betrachtete Darlegungen das Interesse an einer Kunst wachzurufen, die Hohes gewollt und geleistet hat, die in ihrer Art auf derselben Höhe stehe, wie die Antike. Er beginnt mit den, von der romanischen zur frühgotischen Plastik führenden, meist recht handwerksmäßigen Steinskulpturen des endigenden 13. und beginnenden 14 Jahrhunderts. In den frühesten Epochen zeigt sich schon in Oberbayern ein Zug zu einer kernigen künstlerischen, dem Überfeinerten und Übersinnlichen abholden Auffassung, wie solche im bayerischen Schwaben herrscht. Salzburger Einfluß — Hans Heider — besteht im Beginn des 15. Jahrhunderts, namentlich im Chiemgau; er weist einen zarter gearteten Wirklichkeitssinn gegenüber dem starken, oft ins Derbe hinuntergreifenden Realismus oberbayerischer Gefühlsweise. Prächtige Werke aus dem perikleischen Zeitalter der Gotik — 1440 bis 1450 — werden vorgeführt, wobei wichtige Nebenbetrachtungen über die Entwicklung der Madonnen- und Pietàtypen abfallen. Ein Rückschlag durch Reduzierung der Formen und Rückkehr zur Natur beginnt nach 1450. Eine ganze Reihe bekannter Meister, aber auch neue und wenig bekannte Namen von Steinmetzen und Bildschnitzern tauchen in Wolters Darlegungen auf; sie werden stilkritisch charakterisiert und lokalisiert. Bis weit in die Renaissance hinein führen die beachtenswerten Vorarbeiten des Münchener Malers, Sammlers und Kenners der bayerischen Kunst, der mit Recht betont, daß der Sinn für die starke künstlerische Kraft gotischer Kunst germanischer Stämme noch weiter geweckt werden muß. — Auch der Aufsatz von Dr. F. X. Weizinger über die Künstlerfamilie der »Strigel« in der ehemaligen freien Reichsstadt Memmigen, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schwabens, wird der Publikation des Münchener Altertumsvereins viele Freunde gewinnen. Das Abbildungsmaterial wie die Dokumentensammlung über diese hochbegabte Malerfamilie, der wir ganz ausgezeichnete Tafeln verdanken, und über den in einem Anhang behandelten Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz, scheint ganz lückenlos zu sein. — Die Autorität Wolfgang Maria Schmids beschäftigt sich mit einer Kasel des späten 11. Jahrhunderts in der Sammlung des Historischen Vereins Eichstätt, deren Stoff zu einer Gruppe von Seidenstoffen gehört, welche auf ca. 1010—1040 zu bestimmen sind. Regensburg oder ein Frauenkloster einer bayerischen Diözese mag den Stoff im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts in eine Kasel umgewandelt und mit Stickereischmuck versehen haben. — Eine Reihe kleinerer Aufsätze: über das Bildnis eines unbekannten Herrn von Jan van Livensz (G. von Dadelsen), über 13 Handzeichnungen, Entwürfe, Studien und Skizzen verschiedener Art von hervorragenden Künstlern, die im 16. und 17. Jahrhundert im Dienste bayerischer Fürsten gearbeitet haben (Franz Wolter); ferner Beiträge zur Miniaturmalerei in München von Dr. Hans Buchheit, über einige Delfter Platten von Georg von Dadelsen sind außerdem in dem reichen Bande enthalten, während Dr. Georg Lill darin in seiner gewissenhaften und in den Porzellanen wohlerfahrenen Art Amberger Ausformungen von Ludwigsburger Figurenplastik feststellt und Adolf Feulner der Münchener Rokokoplastik des Johann Baptist Straub und namentlich des Ignaz Günther eine kleine Studie widmet. Der Band schließt mit Nachrufen für August Holmberg und Otto Seitz.

Durch seine neuangebahnten Forschungen und das reiche interessante Abbildungsmaterial ist dieser Sammelband als ein wertvoller Beitrag zur Kunstgeschichte zu betrachten.

Max Maas.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 21. 19. Februar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

JUSTUS BRINCKMANN †

Vor ein paar Jahrzehnten konzertierten in einem Hamburger Ausstellungspark italienische Bersaglieri. Nachdem sie ihr Abendprogramm zu Ende gespielt, verließen sie den Musikpavillon, um im Laufschritt, immer spielend und immer laufend, das ganze Ausstellungsgebäude zu umkreisen. Die schwerblütigen Hamburger sahen sich die behende dahineilenden Söhne der Bella Italia mit ihren im Winde flatternden Federbüschen schmunzelnd an, aber es fiel keinem ein, mitzulaufen. Bis eines Tages ein schlanker Mann mit prachtvollem Jupiterkopf und wehendem Havelock, mit zwei Damen am Arme lachend sich anschloß. Damit war der Bann gebrochen, und bis zu ihrer Abreise wiederholte sich täglich das Schauspiel der hinter den im Laufen musizierenden Bersaglieri lustig und vergnügt einherlaufenden Ausstellungsbesucher. Dieser erste Dauerläufer im wehenden Havelock war Justus Brinckmann.

Es mag manchem Leser sonderbar erscheinen, an der Spitze dieser Zeilen, die dem am 8. Februar in stiller Nachtstunde sanft entschlafenen Manne als Nachruf dienen sollen, das mitgeteilte kleine Erlebnis gestellt zu sehen. Und doch gehört es dahin, weil es die ganz besondere Begabung Brinckmanns im raschen Erkennen alles dessen, was auf die Erhöhung der Lebensfreudigkeit einzuwirken vermag, überaus bezeichnend illustriert. Denn letzten Endes beruht ja auch das Geheimnis des großen und außerordentlichen Erfolges, den er als Lehrer und als Museumsleiter erworben, auf genau derselben froh aufschäumenden Menschlichkeit, die ihn nach allem, das Lebensgefühl Erhöhenden hat hindrängen lassen.

Ein freundliches Geschick, mehr aber noch die ihm eigene, wohlwollende, menschenfreundliche Art, die ihn bei einiger vorhandener Interessengemeinschaft auch seine ganze warme Innennatur frei hat erschließen lassen, hat mich in den achtziger Jahren, bald nach meinem Eintritt in den Redaktionsverband der »Hamburger Nachrichten« dem trefflichen Manne nahekommen lassen. Aus dem nur gelegentlichen Verkehr erwuchs der Wunsch nach einem häufigeren Beisammensein, zu dessen Verwirklichung das Inslebentreten einer, auf Vorschlag des damaligen ersten Assistenten des Hamburger und jetzigem Direktor des Krefelder Museums, Dr. Deneken, gebildeten Stammtischrunde die Gelegenheit ergab. Obwohl die Kenntnis von der Existenz dieser an Sonnabenden zusammentretenden Runde über den Teilnehmerkreis nicht hinausgedrungen ist, hat sie innerhalb der zehn Jahre ihres Bestehens — erst die Übersiedelung Brinckmanns nach dem nahen Bergedorf hat diesen Zusammenkünften ein Ende gemacht — für das künstlerische Gesamtleben Hamburgs doch eine gewisse befruchtende Bedeutung gehabt. Kamen doch, durch Brinckmann und auch durch andere Teilnehmer eingeführt, häufig Künstler und Gelehrte von Rang mit als Gäste zu Besuch — gelegentlich einer Tagung der von Brinckmann ins Leben gerufenen Vereinigung von Museumsleitern zur Bekämpfung der Fälschungen von Kunstwerken saßen in dem kleinen rauchgeschwängerten Gastlokale, in dem der Stammtisch stand, sogar einige dreißig Fachgenossen Brinckmanns in drangvoll fürchterlicher Enge beisammen —; dann war für geistige Befruchtung auch noch dadurch gesorgt, daß Brinckmann sich hier alles frei vom Herzen zu sprechen liebte, was ihn gerade innerlich bewegte. Und da diese Bewegung stets von irgend einem künstlerischen Geschehen ausging, wuchsen diese Sitzungsabende sich nicht selten zu förmlichen Vortragsabenden aus, die noch dadurch an Interesse gewannen, daß einzelne Tischgenossen — die durch Brinckmann zum Sammeln von japanischen Altsachen angeregt worden waren — ihre neuen Erwerbungen mitbrachten und vorwiesen. Neidlos konnte dann Brinckmann sich des Erworbenen freuen, sofern es zum Erfreuen war, während jede noch so geschickt drapierte Fälschung von ihm sofort erkannt und — nicht immer zur Freude des »glücklichen« Besitzers — in die ihr zukömmlichen Schranken verwiesen wurde. Gerade bei solchen Anlässen konnte man so recht des enormen Schatzes an Wissen und Können inne werden, über den Brinckmann als Ergebnis weitzieliger Reisen und gründlich betriebener Studien in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen verfügte. So selbstverständlich erachtete es Brinckmann, daß jeder von dem Mitteilenswerten, was er selbst besaß, an die anderen abzugeben habe, daß er, wo immer er stand und sprach, zum Erzieher wurde und zum Erwecker.

Gleich seinem, ihm im vorigen Jahre im Tode vorangegangenen Hamburger Amtskollegen Lichtwark, hat auch Brinckmann nicht von vorneherein auf den Museumsdirektor als Lebensziel losgesteuert. Sehr im Gegenteil hat sich erst nach mancherlei auseinanderstrebenden Experimentalversuchen bei ihm die bestimmte Erkenntnis seiner eigentlichen Lebensaufgabe eingestellt. Am 23. Mai 1843 als Sohn eines Rechtsanwaltes in Hamburg geboren, hat Brinckmann die ersten Hinleitungen zur Kunst durch seine im Malen und Zeichnen sehr geübte Mutter in schon frühen Jahren erfahren, ohne daß sich daraus zunächst eine direkte Einwirkung auf seinen weiteren Lehrgang ergeben hätte. Weit mehr nach dieser Seite hin fruchtbar wurde für ihn eine Reise, die er, selbst noch ein den Kinderschuhen kaum Entwachsener, als Hofmeister

eines kranken Hamburger Jünglings, nach Süden, bis gegen Ägypten hin unternommen hatte. Nach seiner Rückkehr vertauschte er die bis zum Antritt der Reise betriebenen naturwissenschaftlichen mit mathematischen Studien, die ihm in Lausanne den Baccalaureus eintrugen. In Hamburg beschäftigte sich Brinckmann in der Folge wieder mit vorgeschichtlichen Studien, zu denen ihm die Berührung mit der Antike Sinn und Lust geschärft hatte. Wieder folgten Reisen, und wieder kehrte Brinckmann nach seiner Rückkehr im unschlüssigen Umhertasten zu seiner ersten Liebe, der Natur, zurück. Er immatrikulierte sich im Jahre 1865 in Leipzig, wählte die Naturwissenschaften als Hauptfach und wandte sich im Nebenfach staatsrechtlichen und volkswirtschaftlichen Fragen zu. Im Herbst desselben Jahres übersiedelte er nach Wien, wo Eitelberger eben sein schulbildendes österreichisches Museum für Kunst und Industrie ins Leben gerufen hatte. Anregung und Lockung als Ergebnis des Verkehrs mit dem großen Wiener Gelehrten waren also in Hülle da, aber immer noch ließ die Entschließung auf sich warten. Was Eitelberger in ihm angeregt, das schrieb sich Brinckmann in einem Aufruf von der Seele herunter, in dem er seiner Vaterstadt eine Nachschaffung des Wiener Museums auf das Angelegentlichste empfahl. Doch dann wandte er sich wieder neuen Göttern zu: dem Rechtsstudium (in dem er auch den Doktorgrad erwarb) und dem Journalismus, dem er (in der Eigenschaft eines Kriegsberichterstatters) einen Aufenthalt in dem belagerten Paris zu danken hatte. Erst nach dieser Episode lenkte sein Lebensschiff in jene Bahnen ein, die es seither nicht wieder hat verlassen sollen. Zunächst geschah dies im Jahre 1873 in der Eigenschaft eines Kommissärs auf der Wiener Weltausstellung. Die hier gewonnenen Erfahrungen verdichteten sich nach seiner Rückkehr in solchem Maße, daß er von jetzt ab mit allem Nachdruck auf die Verwirklichung des Museumsprojekts lossteuern konnte.

Als Schriftführer der Museumskommission setzte Brinckmann mit grundlegenden Kunstankäufen ein. Schon 1874 konnte eine kunstgewerbliche Anfangssammlung zunächst in gemieteten Räumen ausgestellt werden. Doch erst im Jahre 1877 konnte der Einzug in jenes Gebäude erfolgen, in dem das Museum seither, zuerst als Teilinsasse zusammen mit der Kunstgewerbeschule und dem Technikum, und seit Übersiedelung dieser beiden Schulen in eigene Wohnstätten, als alleiniger Eigner verblieben ist.

Über das Wachsen und Werden des Museums, dem Brinckmann bis in die kleinste Raum- und Vitrinenordnung den Stempel des eigen Persönlichen aufgedrückt hat, über dessen Bedeutung und — was zur gerechten Würdigung des Erreichten unerläßlich ist zu wissen — über die Mühen und Demütigungen, die der geniale Mann im unentwegten Verfolgen seines Zieles hat auf sich nehmen müssen, äußerte sich Alfred Lichtwark in einer, zur Vierteljahrhundertfeier des Museums erschienenen Festschrift mit einer Offenheit, die nicht frei war von einiger, auf selbst gemachte Erfahrungen hinweisenden Bitterkeit in den folgenden Sätzen: »Die Eigenart des hamburgischen Museums liegt nicht in der Aufhäufung von Seltenheiten und Kostbarkeiten, denn es wurde mit sehr geringem Aufwand von Mitteln geschaffen. Zwei kostbare Möbel aus den Gemächern Louis' XV. würden heute soviel kosten, wie das ganze Museum heute zu Buche steht. Daß es dagegen Besitztümer enthält, die von künftigen Zeitaltern nicht weniger hoch geschätzt werden dürften, verdankt es außer der Potenz seines Gründers einigen glücklichen Umständen, die nicht allen Museumsleitern zugute gekommen sind . . . Wer aber von Amerika und England kommt oder auch nur aus dem heutigen Berlin, wo die Stifter aus einem Gefühl, daß Reichtum verpflichtet, den Direktoren der Museen ungeheure Mittel zur Verfügung stellen und gar nicht warten, bis sie gebeten werden, sondern von selber kommen, wird allerdings nicht ohne Erstaunen vernehmen, daß ein Mann von der europäischen Autorität Brinckmanns und ein Wähler höchsten Ranges an freiwilligen Gaben warmer Hand in fünfundzwanzig Jahren nur ungefähr 200000 Mark und an Vermächtnissen nur rund 80000 Mark für sein Museum zur Verfügung bekommen hat. Und die Beschaffung jener vergleichsweise so geringen Summe von durchschnittlich 8000 Mark im Jahre hat ihn obendrein unverhältnismäßig viel Arbeit gekostet, denn sie ist durchweg in mäßigen und selbst kleinen Beträgen eingegangen, und viele Beiträge haben ihm einen Besuch, einen Brief — einzelne auch viele Besuche und Briefe — gekostet. Die Zahl der Briefe, die er zu diesem Zwecke im Laufe der Jahre geschrieben hat, läßt sich gar nicht abschätzen. . . .«

Freilich, woher er angesichts der enormen Arbeitsleistung, die der Ausbau der vielen Spezialfächer erforderte, die er mit seiner besonderen Liebe umfaßte — eigentlich gehörte, mit Einschluß des Japanismus, dem er in Deutschland den Boden bereitet, diese »besondere Liebe« allem begrifflich Schönen in Leben und Kunst — auch noch die Zeit gefunden, Berufungen zum Eintritt in die verschiedensten Preisrichterkollegien, zur Überprüfung und Durchsicht von Sammlungen in aller Herren Länder, und zu einer ausgedehnten fachliterarischen Tätigkeit gefunden, ist seiner Umgebung stets ein Rätsel geblieben. Nicht nur, daß seine, für die vorgesetzte Behörde verfaßten Jahresberichte sich zu Nachschlagewerken von bleibendem kunstgeschichtlichen Wert auswuchsen, einzelne seiner Bücher (wie z. B. über die Kunst in Japan, der zuliebe er eigens japanisch erlernte, und mehr noch sein »Führer durch das Museum«) besitzen eine enzyklopädische Bedeutung. Brinckmann war dreimal verheiratet. Aus diesen Ehen sind elf Kinder hervorgegangen, von denen die Mehrheit die Liebe und auch das feine Gefühl ihres Vaters für das Schöne in der Kunst als Erbteil mitbekommen haben. Ein Sohn des verewigten Großmeisters der modernen Museumswissenschaft steht als Direktor an der Spitze des Kestner-Museums in Hannover. Die Zahl derer, die lernend zu seinen Füßen gesessen, und die er, sei es als Förderer, sei es als Schaffende und Lehrende, der Kunst und dem Kunstgewerbe gewonnen, ist nicht zu übersehen.

Dockenhuden. *H. E. WALLSEE.*

NEKROLOGE

Die deutsche archäologische Wissenschaft, die schon in Regierungsbaumeister Dr. H. Kohl und Dr. Karl Menadier, Dr. Walter Reimpell und den Kieler Professoren Strack und Sudhaus schwere Verluste in diesem Kriege erlitten, hat neuerdings wieder zwei hoffnungsvolle junge Gelehrte verloren. Es sind **Dr. Erich Katterfeld,** Assistent am Kaiserlich deutschen archäologischen Institut in Rom in den Jahren 1911—1913, ein Schüler des verstorbenen Adolf Michaelis und **Dr. Georg Matthies**, Stipendiat am deutschen archäologischen Institut, der interessante Beiträge zur italienischen Kunst- und Kulturgeschichte veröffentlicht hat. Katterfeld fiel bei den Kämpfen in Flandern, Matthies ist an den Folgen einer bei den Kämpfen im Westen erhaltenen Verwundung gestorben.

PERSONALIEN

Erik Werenskiöld, der bekannte norwegische Maler, vollendete am 11. Februar sein sechzigstes Lebensjahr. Der Künstler, der in Lysaker lebt, ist ein Schüler der Münchner Löfftz und Lindenschmit. In seiner Heimat haben ihn seine Illustrationen zu norwegischen Volkssagen und zu Jonas Lie allbeliebt gemacht. In Deutschland schätzt man besonders seine prachtvoll charakterisierten Bildnisse von Ibsen und Björnson — das Ibsenbildnis hängt in der Nationalgalerie von Christiania. Werenskiöld hat mit seinen frei und leicht gemalten Bildnissen und Genrebildern auf den Ausstellungen der Berliner Sezession in früheren Jahren viele Erfolge gehabt. Von ihm ließ sich Frithjof Nansen seinen Speisesaal ausmalen.

Dem Maler **Karl Arnold** aus Neustadt in Thüringen, der zurzeit die Liller Kriegszeitung mit Zeichnungen versieht, wurde vom König von Schweden die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

DENKMALPFLEGE

Denkmalsschutzgesetz für Lübeck. Kürzlich hat dem Antrag des Senates auf Erlaß eines Gesetzes betr. den Denkmalsschutz die Lübecker Bürgerschaft mit überwältigender Mehrheit zugestimmt. Damit ist endlich auch in Lübeck die gesetzliche Grundlage für einen wirksamen Schutz der bedeutenden Kunstdenkmäler der alten Hansestadt geschaffen worden, der bisher, soweit es sich nicht um Denkmäler des Staates oder Stiftungsbesitz handelte, auf den guten Willen der Denkmalsbesitzer angewiesen war.

FUNDE

Kretische Funde. Nach griechischen, in deutsche Zeitungen übergegangenen — noch nicht offiziellen — Berichten soll Xanthudides, der Ephoros der kretischen Altertümer, bei dem Dorfe Platana im Bezirk Messara, im südlichen Kreta ein an Goldschmuck, Bronzedolchen, Siegelsteinen, Steingefäßen überaus reiches Grab von $13^1/_2$ Meter Durchmesser aufgedeckt haben. Das Grab soll der protominoischen, also der ältesten kretischen Kulturperiode angehören und wäre möglicherweise Bestandteil einer noch aufzudeckenden größeren Nekropole. Da die Hauptschätze, die wir aus der kretischen Kultur, namentlich in den Museen von Athen und Herakleion (Candia), besitzen, der späteren mittelminoischen Periode aus der ersten Hälfte der Mitte des 2. Jahrtausends vor Chr. angehören, so ist der neue Fund von außerordentlicher Bedeutung für die Kenntnis der den großen Palastbauten vorausgegangenen Kultur der großen Insel. Ausführlicheres werden wir nachholen, sobald autoritative Berichte aus Griechenland vorliegen. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Berliner Ausstellungen. Merkwürdig rasch gewöhnen sich die Menschen an neue Verhältnisse. Wer hätte in den ersten Wochen des Krieges daran gedacht, daß es möglich sein werde, das bürgerliche Leben in den alten Bahnen weiterzuführen. Wer hätte die Ruhe gehabt, an Kunstausstellungen zu denken. So scheint auch keiner der Berliner Salons in der üblichen Weise vorgearbeitet zu haben, um die wechselnden Ausstellungen zu bieten, für die das Publikum heut wieder aufnahmefähig wäre. Nur Schulte hält wenigstens äußerlich den Betrieb in alter Weise aufrecht. Wie alljährlich um diese Zeit, hielt die Künstlergruppe »Jagd und Sport« ihren Einzug in den Hauptraum, obwohl selbst die landwirtschaftliche Woche abgesagt war, die gewöhnlich die meisten Interessenten für diese besondere Spezialität zu stellen pflegt. Bei Cassirer vermißt man die Hand, die sonst die Leitung hat. Und zudem fehlt die Möglichkeit des französischen Imports, der sonst in jedem Winter eine Reihe der interessantesten Ausstellungen ermöglichte. Nur Gurlitt ist bemüht, den veränderten Verhältnissen entsprechend ein eigenes Programm für diese Zeit aufzustellen. Dem Interesse für alles Deutsche, das heut mit gutem Fug an der Tagesordnung ist, kommt er entgegen mit einer Ausstellung, in der die Klassiker der neueren deutschen Malerei das Wort führen. Und den Jüngsten, die er sonst zu fördern bestrebt war, dient er zugleich mit dieser Veranstaltung, indem ihr pekuniärer Ertrag einer von ihm begründeten Unterstützungskasse für bedürftige Künstler zugeführt wird. Es ist damit der erste Schritt auf einem Wege getan, der in anderen künstlerischen Gebieten längst mit gutem Erfolg begangen ist. So stellte sich vor allem das Berliner Konzertwesen von Anfang an zu einem großen Teil in den Dienst der Wohltätigkeit. Es war auch ein guter Gedanke, den Berliner Privatbesitz für dieses Unternehmen nutzbar zu machen. Er ist gewiß ergiebig genug, um eine Reihe vorzüglicher Ausstellungen zu ermöglichen, von denen diese nur die erste sein soll.

Neue Aufschlüsse und kunsthistorische Entdeckungen wird man unter solchen Verhältnissen gewiß weder erwarten, noch verlangen. Seit der Jahrhundertausstellung ist das Interesse für die neuere deutsche Malerei noch stetig gestiegen, und Künstler wie Böcklin und Feuerbach, Leibl und Trübner sind bei allen Gelegenheiten gezeigt worden. Es ist erstaunlich, daß es trotzdem gelang, einen Raum mit Werken Feuerbachs zu füllen, die zu einem guten Teile noch bisher unbekannt gewesen sind. Für Böcklin und Leibl mußten schon entlegenere und manche studienhaften Arbeiten gewählt werden, wollte man nicht oft Gezeigtes geben. Wie weit der Maler Leibl alle seine Zeitgenossen überragt, erweist auch hier das wundervolle Köpfchen der Nichte des Künstlers. Von Böcklin sieht man das Römische Maifest wieder, das an dieser Stelle gelegentlich einer Ausstellung in der Nationalgalerie eingehend gewürdigt wurde. Schuch, Sperl und Hagemeister vertreten neben Trübner den Leibl-Kreis. Von Stauffer-Bern sind zwei weibliche Bildnisköpfe ausgestellt. Eine Landschaft von Meyerheim aus dem Jahre 1862 zeigt diesen Künstler von seiner besten Seite. Von Menzels Kunst geben eine Anzahl Zeichnungen eine gute Anschauung. Dagegen wollen einige kleinere Proben von dem Maler Anton von Werner, dessen Entdeckung neuerdings so vielfach prophezeit wurde, noch keineswegs überzeugen. Im ganzen jedenfalls darf man dieser Ausstellung nicht nur um ihres guten Zweckes willen allen Erfolg wünschen; um so mehr, als sich die Hoffnung daran knüpft, daß sie die versprochene Nachfolge finde. Bietet sie doch eine der wenigen Gelegenheiten jetzt, in Berlin guten Kunstwerken zu begegnen. *G.*

Karlsruhe. Zu Ehren des 60. Geburtstages des hiesigen bekannten Landschaftsmalers **Paul v. Ravenstein**, eines Schwiegersohnes von Moritz v. Schwind, veranstaltete der »**Badische Kunstverein**« eine reichhaltige und übersichtliche Ausstellung seiner Werke. Der 1854 zu Breslau geborene Künstler trat 1875, nach Absolvierung seiner Universitätsstudien, als Kunstschüler in das Atelier des nach dem Tode Schirmers mit dessen Lehrauftrag betrauten, bekannten norwegischen Landschafts- und Marinemalers Hans Gude ein. Er schloß sich ihm und seinem hervorragendsten Schüler, Eugen Bracht, enge an und ebenso dem 1880 nach Karlsruhe berufenen Gustav Schönleber. Gleich seinen, in der deutschen Landschaftskunst unserer Zeit führenden Meistern entnahm Paul v. Ravenstein seine sorgsam ausgeführten, in der Luft- und Lichtatmosphäre feinstgestimmten, künstlerischen Motive vorwiegend in erster Zeit dem sonnigen Süden — wo es ihm besonders der harmonische Farbenreiz Venedigs angetan hat, dann aber auch, in vornehmer, vollendeter Weise, der heimatlichen Natur, die er mit einer ausgesprochenen Neigung für die intime, feine Wiedergabe des Details künstlerisch liebevoll zu schildern versteht. Vor aller impressionistischen, expressiv-subjektiven Auffassung hat ihn seine maßvolle und abgeklärte Naturempfindung stets bewahrt und er hat hierin auch nicht die geringsten Konzessionen an diese hypermodernen Richtungen gemacht; trotzdem zählt aber Paul v. Ravenstein mit Schönleber, Hans v. Volkmann, Biese und Kampmann — um nur die hervorragendsten hier zu nennen — zu den besten und gediegensten Vertretern der Karlsruher Landschaftskunst. — Im »Kunstverein« sind ferner ausgestellt Gemälde der hiesigen Künstler: Professor Hans v. Volkmann, Max Lieber, H. Göhler — die bekannten Landschafter —, dann v. W. Hempfing, A. Lemmer, T. Wolter und M. Sieber, sowie architektonische Radierungen von Dr. Roland Anheißer.

AKADEMIEN

Die **Reform der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden** und ihre Erhebung zu einer Hochschule ist im Gange — die allgemeine Lehrerversammlung, zu der auch die Mitglieder des akademischen Rates gehören, hat sie beschlossen, der akademische Rat allein wird kaum einen anderen Beschluß fassen können; alsdann wird der Beschluß Sr. Majestät dem König zur Genehmigung vorgelegt. Paragraph 1 der neu vorgeschlagenen Satzungen lautet: »Die Königliche Akademie der bildenden Künste in Dresden gehört zu den Hochschulen des Landes. Sie bezweckt die praktische und theoretische Ausbildung zu selbständiger Tätigkeit in den bildenden Künsten.« Über die Aufnahme und über die Versetzung der Studierenden entscheidet nach den neuen Satzungen die Lehrerversammlung. Die bisherigen Unterklassen, die man als eine Art Vorschule bezeichnen konnte, fallen weg. Es gibt nur noch Studiensäle und Meisterateliers für Malerei, Bildhauerei und Baukunst zur Ausbildung reiferer und begabterer Studierender. Mit dieser Umwandlung werden die Lehrer, die bisher nicht Mitglieder des akademischen Rats waren, die Rechte erlangen, die ihnen als Lehrer mit verantwortlichen Aufgaben längst schon hätten zustehen müssen. Bedauerlich ist, daß weibliche Personen von der Akademie ausgeschlossen sein sollen. Diese Bestimmung würde um so weniger verständlich sein, da doch an der Kgl. Kunstgewerbeschule eine weibliche Abteilung besteht und Frauen an den Universitäten und Technischen Hochschulen bekanntlich zum Studium zugelassen sind. — Der akademische Rat, dessen Rechte durch die Erweiterung der Rechte der Lehrerversammlung bestritten worden sind, wird weiter bestehen. Die Satzungen der Kunsthochschule enthalten aber nichts über seine künftigen Obliegenheiten. Er soll angeblich künftighin unmittelbar der Krone unterstehen und über alles zu entscheiden haben, was ihm von der Krone zur Entscheidung unterbreitet wird.

VERMISCHTES

Das Erdbeben und die römischen Kunstwerke. Der Schaden an Kunstwerken ist, wie Dr. Heribert Reiners in der Kölnischen Volkszeitung berichtet, nicht so groß, wie man nach der Stärke der Erschütterung hätte erwarten sollen. Die große Säule des Marc Aurel, eine Nachahmung der Trajans-Säule auf der Piazza Colonna, zeigt einen zweifachen Schaden, einen Riß über der vierten Säulentrommel etwa, und dann hat sich der obere Teil des Säulenschaftes gelöst und ein wenig gedreht, so daß er nun an einer Seite ein wenig vortritt. Bedenklicher ist der Schaden an der Kirche St. Andrea delle Frate, die Borromini mit einem Glockenturm versah, einem »Manifest aller seiner Stilprinzipien«, wie Burckhardt ihn nennt, und »eines der keckesten Geniestücke des Meisters«. Der Turm wird in seinen oberen Geschossen vielleicht ganz abgetragen und neu aufgeführt werden müssen. Von unten sieht man nur, daß das Gesims vor den Schlußvoluten fast ganz abgefallen ist. In St. Peter sind, wie ja schon berichtet, etwa 150 Scheiben der Kuppel zerbrochen und Stücke der Mosaiken herabgefallen. Die Kirche wurde daher vorübergehend geschlossen. Von den Kolonnaden Berninis hat sich in der rechten äußeren Säulenreihe, in der zwölften Interkolumnie, ein Quader gelöst. Im Vatikan selber ist vor allem die Galerie der geographischen Karten, der lange Korridor mit den topographischen Plänen Italiens, etwas beschädigt. Von der Decke, die Matthäus und Paul Bril mit Landschaften schmückten, sind kleine Stücke herabgefallen, nur aus einem Felde ein größeres, etwa ein Quadratmeter, aber nur aus dem Himmel der Landschaft. Die Figuren sind unbeschädigt. Auf der entgegengesetzten Seite der Stadt war das Erdbeben nicht minder stark. Von der prächtigen Fassade der Kirche St. Giovanni in Laterano ist eine der 15 Statuen herabgestürzt, die die obere Galerie krönen, und deren Reihe man wie ein Wahrzeichen der Stadt über die Häuser emporragen sieht. Es ist die Statue an der Ecke neben dem Lateranpalast, St. Paulus. Sie ist ganz zerschmettert und nicht mehr wiederherzustellen. Als man den mächtigen Schädel des Standbildes in der Nähe sah, bekam man erst einen Begriff von der Größe dieser Bildsäulen. Sie war gut und geschickt gefertigt, ohne aber einen besonderen Wert zu haben, so daß also auch hier kein bedeudenter Schaden vorliegt. Mehr zu bedauern ist, daß von der Aqua Claudia, den pompösen Resten der Bogenreihen der antiken Wasserleitung in der Campagna, die man von der Bahn aus sieht, wenn man von Norden her nach Rom kommt, etwa 50 Meter eingestürzt sind. Sonst scheint keines der Monumente größeren Schaden genommen zu haben. Von zahlreichen Kirchen, etwa 41 im ganzen, werden zwar kleinere oder größere Risse in den Wänden, den Fassaden, der Kuppel gemeldet, von St. Ignatio der Absturz zweier Steinkugeln. An der Porta del Popolo ist der Mittelbogen gerissen und der Stern abgestürzt. Aber alles in allem ist die Stadt noch recht glimpflich bei dem Unglück davongekommen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 22. 26. Februar 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUS DEM HAMBURGER KUNSTLEBEN

Durch den Abbruch des Hauses, in dem er bisher seine Ausstellungsräume unterhalten, ist der Hamburger Kunstverein aus der Reihe der Aussteller geschieden. Wie seine Freunde annehmen zu dürfen vermeinen: »vorläufig«. Jedenfalls können sich aber auch diese Freunde nicht der Erkenntnis verschließen, daß durch diese Nötigung dem Kunstverein erspart geblieben ist, die heikle Situation, in die alle mit der Kunst zusammenhängenden Unternehmungen durch den Krieg versetzt worden sind, mit durchzumachen. Die Frage seines Wiederauflebens wird kaum früher als die den Bau eines eigenen Ausstellungshauses betreffende Frage zur Erledigung kommen, zu deren Erledigung im Mai vorigen Jahres ein — resultatlos verbliebener — Ideenwettbewerb ausgeschrieben worden war.

Unseren privaten Ausstellungshäusern kann man die Anerkennung nicht versagen, daß sie es an Bestrebungen nicht fehlen lassen, dem arg darniederliegenden Kunstinteresse entgegenzuarbeiten. Die Galerie Commeter hat eine ausgewählte Ausstellung von Graphiken des Edvard Munch veranstaltet, die eine so stattliche Anzahl von Verkäufen zur Folge hatte, daß wenigstens hier von einer Kriegswirkung nicht gesprochen werden kann. Ja, wenn man die Zurückhaltung, die unser Publikum derzeit allen Kunstankäufen im allgemeinen gegenüber beobachtet, als Maßstab gelten lassen wollte, müßte der materielle Erfolg dieser Munch-Ausstellung gewissermaßen als Kraftprobe der Geltung genommen werden, in der der norwegische Künstler in den kunstsinnigen Kreisen Hamburgs steht. Viel Beachtung fanden auch in der bekannten weichen und tonigen Art des Meisters gehaltene Ausschnitte aus den jetzt durch die Schrecken des Krieges weltbekannt gewordenen Niederungen der Yser von Eugen Kampf. Das über diese Landschaften hingeleitete goldene Licht und die sie durchziehende tiefe Ruhestimmung erhalten durch die Berichte über die dort geführten opferreichen Kämpfe ein von einer gewissen Tragik erfülltes Begleitmoment, von dem der Künstler um die Zeit, da er diese Bildtafeln geschaffen, sich gewiß nichts hat träumen lassen.

Der Kunstsalon Louis Bock & Sohn hat eine Hinterlassenschafts-Ausstellung nach dem kürzlich verstorbenen Hamburger Maler Thomas Herbst veranstaltet. Da Herbst nur langsam produzierte und selten an die Öffentlichkeit trat, hatte sich das Urteil über ihn mehr nach dem Hörensagen als auf Grund eigener Anschauung gebildet. So wurde von ihm stets als von einem von pariserischen und modern niederländischen Einflüssen bestimmten, feinsinnigen Koloristen gesprochen, — wie die derzeitige Ausstellung bestätigt, mit gutem Recht. Sein Tummelfeld war die grüne Wiese und das Bauerndorf, die er vornehmlich mit Tierstaffagen belebte: stehende und lagernde Kühe, vor ein Bauernwägelchen gespannte, abgearbeitete Pferde, ein Ziegenauftrieb und dergleichen mehr. Wechsel suchte und fand er im Variieren des atmosphärischen Lichtes. Ohne Frage gewann er dadurch für seine Palette einen gewissen Reichtum, der indes nicht ohne Einbuße erworben ward. Denn was seine Farbe an Glanz gewonnen, das hat sie an Bodenständigkeit verloren. Es ist in einem anderen Raume zugleich mit der des Verstorbenen eine Ausstellung eines anderen Künstlers, des Altonaers F. Kallmorgen veranstaltet, die in gewissem Sinne als Korrelat zu jener gelten kann.

Wie in den Motiven — aus dem Hamburger Hafen, aus dem Gängeviertel, dem Alt-Hamburger Abbruchsgebiet usw. — so ist bei Kallmorgen alles, auch in Farbe und Aufmachung auf einen mitunter bis zum Herben ernsten Ton gestimmt. Unwillkürlich drängt sich einem der Wunsch auf, es hätte dieser etwas von der schillernden Farbigkeit des anderen, dieser andere von der Erdschwere des Zweiten abbekommen. Doch bedarf es keines allzu langen Überdenkens, um das Unmögliche einer solchen Mischung ohne Preisgabe des Individuellen zu erkennen. Denn während bei dem einen alle Kraft der Farbe zuströmte, war dem anderen die Farbe das Mittel, das Bildgemäße zur prägnanten Erscheinnng zu bringen. Die beiden erscheinen also als eine Verkörperung desselben Gegensatzes, der die neuzeitige hamburgische Kunst seit den achtziger Jahren bewegte, und der auch heute noch besteht.

Im Hotel »Hamburger Hof« hat der im vergangenen Jahre ins Leben getretene »Wirtschaftliche Verband bildender Künstler Nordwestdeutschlands« eine Malerei, Graphik und Plastik umfassende Ausstellung veranstaltet. Das wesentlich Neue sind die Zielpunkte des Vereins, die alle Vorteile, die die öffentlichen Kunstausstellungen dem händlerischen Aussteller zubringen (oder zubringen sollten) dem künstlerischen Aussteller zu erhalten wünschen. Im sonstigen unterscheidet sich diese Verband-Ausstellung in nichts von den hier gang und gäben Künstlerausstellungen. Mit Ausnahme einiger neu hinzugekommenen, begegnet man meist guten alten Hamburger Bekannten von mehr oder weniger erprobten Qualitäten. Über das mittlere Durchschnittsmaß hinaus reicht nur eine lebensgroße Bronzefigur, »Die Springerin«. Ihr Schöpfer ist ein junger Schleswig-Holsteiner Bildhauer, Ludolf Albrecht, der zurzeit im Felde steht. Indem die trotz ihrer Nacktheit völlig keusch anmutende Frauengestalt in dem vorgeschobenen Spiel-

und dem zurückgestellten Standbein nur mit den Fußspitzen den Boden berührt, und die Balance durch die seitlich ausgestreckten Arme herzustellen sucht, ist jeglicher Eindruck des Schweren behoben und der Eindruck des Sichschwingens und vom Boden Abgelösten auf das Überzeugendste geschaffen. *h. e. w.*

NEKROLOGE

Wir haben einen lieben alten Freund und Mitarbeiter verloren, der seit fast vierzig Jahren für uns tätig gewesen ist. Unser Korrespondent in Venedig, der Maler **August Wolf,** ist am 19. Februar im Alter von 72 Jahren entschlafen. — August Wolf ist weit bekannt geworden als Kopist des Grafen Schack; und Schack hat ihm ja auch in dem Buche über seine Gemäldesammlung im vierzehnten Kapitel eine ausführliche Würdigung voller Anerkennung zuteil werden lassen. Wolf selbst, den wir in den letzten Jahren öfters in Venedig noch sprachen, war voll dauernder Dankbarkeit gegen Schack erfüllt, und verurteilte die Angriffe, die Lenbach und andere Schützlinge Schacks in späteren Jahren gegen sein Mäzenatentum erhoben haben. Im ganzen hat Wolf für Schack achtundvierzig, zum Teile sehr große Gemälde, hauptsächlich der venezianischen Schule, in den Jahren 1870 bis 1880 kopiert. Dadurch schuf er sich ein Ansehen, das ihn jahrelang zu einem gesuchten Kopisten machte. Daneben hat er auch Eigenes geschaffen, meist im Stile seiner Vorbilder; aber diese Werke sind, wie er gelegentlich selbst mitgeteilt hat, merkwürdigerweise viel nach Amerika gegangen. In der Aula des Polytechnikums in Karlsruhe hat er sich durch ein großes Wandbild, Fama betitelt, verewigt. — August Wolf war am 20. April 1842 im badischen Städtchen Weinheim geboren; er studierte in Karlsruhe, eine Zeitlang auch bei Canon. 1870 machte er die Bekanntschaft des Grafen Sckack, der ihn nach Venedig schickte, wo er sich für das Leben ansässig machte, und eine Italienerin Emilia Ferrari heiratete. Einer seiner Söhne ist der zu weitem Ruhm gelangte Opernkomponist Wolf-Ferrari. Seit 1876 war August Wolf unser treuer Mitarbeiter. Seine Berichte über das, was es in Venedig an neuen Ausstellungen, Veränderungen und Wiederherstellungen gab, waren für den Kreis unserer Leser eine altgewohnte und stets zuverlässige Quelle, deren Verlust jeder beklagen wird. Interessant war es auch, den alten Wolf, der in den letzten Jahren sehr von Leiden heimgesucht war, über Feuerbach, zu dem er mancherlei Beziehungen hatte, plaudern zu hören. Er war auch einer von den wenigen Deutschen, die die Gondel mit Feuerbachs sterblichen Resten zum Bahnhof geleitet und sich um die Bergung seines Nachlasses bemüht haben. Von den ihm damals von Feuerbachs Mutter angebotenen Erinnerungsstücken hat er in seiner bescheidenen Weise keinen Gebrauch gemacht, sondern sich nur das weiße Gewand behalten, in das Feuerbachs Modell gekleidet war, da der Meister sie als Iphigenie malte. *G. K.*

Graf **Ferdinand von Harrach** ist im Alter von 83 Jahren in Berlin verschieden. Er war in Rosnochau in Oberschlesien geboren. Als Schüler des Grafen Stanislaus von Kalckreuth kam er von Düsseldorf nach Weimar. Seinen Ruf begründete die Berliner Ausstellung von 1872, die ihm die große Goldene Medaille eintrug. Er war Senator der Kgl. Akademie der Künste und Ehrenmitglied des Vereins Berliner Künstler. Man erinnert sich noch der Kollektivausstellung, die vor wenigen Jahren im Hause dieses Vereins veranstaltet wurde, um den Achtzigjährigen zu feiern. Eine Reihe frischer Studien zeugten von einem guten Auge und einer sicheren Hand. Aber für die großen historischen und religiösen Themen, die er für seine Bilder gern wählte, fehlte es ihm an überlegener Beherrschung des Stoffes. Er blieb am Einzelnen haften und sah in einer peinlichen Vollendung das Ziel seiner Kunst. Auch in den Porträts fehlt die Schlagkraft einer überzeugenden Persönlichkeit. Auch hier muß eine sachliche Treue im Detail für den Mangel einer tieferen künstlerischen Konzeption entschädigen. Graf Harrach machte den Krieg von 1870 im Hauptquatier des Kronprinzen mit. Bekannt sind eine Reihe von Bildern, die damals entstanden. Eines von ihnen befindet sich in der Berliner Nationalgalerie, die im ganzen vier Werke des Künstlers besitzt.

Bei den Kämpfen im Argonnenwald fiel Ende Januar ein junger Düsseldorfer Künstler, **Hans Wiegand.** Als Landschaftsmaler und Radierer hatte er eben begonnen, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich zu lenken. Wiegand war aus Merseburg gebürtig, und in Düsseldorf ein Schüler von Adolf Lins und der Kunstakademie gewesen. Er hat nur ein Alter von 25 Jahren erreicht.

Am 16. Februar starb in München der Maler **Alfred von Wierusz-Kowalski.** Er war am 11. Oktober 1849 in der russischen Kreishauptstadt Suwalki geboren, studierte zunächst in Warschau, Dresden und Prag und wurde dann Schüler von A. Wagner an der Münchener Akademie. Vor allem schloß er sich in München an seinen Landsmann Josef von Brandt an. Wie dieser pflegte er die Genremalerei, wobei er häufig Motive aus seiner polnischen Heimat verwertete. Einen besonderen Publikumserfolg errang er mit seinen Winterbildern mit raublustigen Wölfen als Staffage. Seine Bilder, oft geschickt in der Mache, besitzen lediglich illustrativen Wert. *Al. M.*

PERSONALIEN

Seit dem Ableben Johannes Schillings nimmt **Adolf v. Donndorf,** der am 16. Februar achtzig Jahre alt wurde, den Ehrenplatz eines Nestors der deutschen Bildhauerkunst ein. Er ist der Letzte, der in unserer Zeit die Überlieferung der Bildhauerschule Rauchs verkörpert. Zwar ist Donndorf nicht mehr selbst Rauchs Schüler gewesen, wohl aber ist er als ein Enkelschüler des Meisters anzusehen, indem er seine künstlerischen Lehrjahre bei Ernst Rietschel durchgemacht hat. Der Weimarer Tischlerssohn hatte schon in der thüringischen Hauptstadt die Aufmerksamkeit Friedrich Prellers erregt und erfreute sich dann in Dresden des besonderen Vertrauens Rietschels. Als Rietschel im Jahre 1861 über dem großen Werke des Luther-Denkmals für Worms dahinstarb, da waren es Donndorf und Kietz, denen die Vollendung dieses Denkmals anvertraut wurde, und neben einer Reihe anderer Einzelgestalten war es besonders der Lutherkopf, den Donndorf schaffen durfte. Er hat gerade hierbei jene glückliche Fähigkeit zum monumentalen Bildnisse betätigt, die er später noch in einer ganzen Reihe von Werken, z. B. in der Düsseldorfer Cornelius-Büste, in den Bildnissen Bismarcks, Moltkes, Vischers usw. bewährt hat. Besonders in den siebziger und achtziger Jahren zählte Donndorf zu den meistbeschäftigten deutschen Bildhauern. Die Reihe seiner Werke ist groß; eine ganze Anzahl davon, wie z. B. das Burschenschaftsdenkmal in Jena, das Bachdenkmal in Eisenach, das Reiterdenkmal des Herzogs Karl August in Weimar sind besonders bekannt und geradezu volkstümlich geworden. In Stuttgart, wo er seit 1877 als Akademieprofessor wirkt, hat er eine zweite Heimat gefunden.

Der Leiter der Berliner Studienateliers für Malerei und Plastik, der Bildhauer Professor **Arthur Lewin-Funcke,** gibt zum 1. März die Leitung des Bildhauer-Ateliers seiner Schule auf. Sein Nachfolger wird der Berliner Professor **August Kraus.**

Oberbaurat Professor Dr.-Ing. Joseph Stübben, der hervorragende Berliner Fachmann der Stadtbaukunst, vollendete am 10. Februar sein siebzigstes Lebensjahr. Stübben, der in der Nähe von Düsseldorf, in Filchrath, geboren ist, war Stadtbaumeister in Aachen und Köln, bis er 1898 in den Staatsdienst berufen wurde. Als Praktiker und Theoretiker auf dem Gebiete des Städtebaus hat er gleich Hervorragendes geschaffen. Er ist der Vorsitzende der Kommission der Posener Stadterweiterung, und als vor dem Kriege Antwerpen seine große Stadterweiterung unter Rücksicht auf die neuen Befestigungen begann, geschah das unter Stübbens Mitarbeit. Sein mehrfach aufgelegtes Buch über den Städtebau ist weit verbreitet. Die Architektenverbände in London, Paris, Petersburg, Brüssel ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitglied. Stübben ist Mitglied der Akademie des Bauwesens und erhielt als Erster die vor kurzem für hervorragende Architektenleistungen geschaffene goldene Denkmünze. Die Gemeinde Dahlem bei Berlin ehrte ihn durch Benennung einer Stübbenstraße.

Julius Meier-Graefe ist auf dem östlichen Kriegsschauplatz in russische Gefangenschaft geraten. Er hatte in letzter Zeit vielfach Verwundete im Automobil von der Front nach den Lazaretten gebracht. Bei einer solchen Fahrt ist er in die russischen Linien geraten.

FORSCHUNGEN

Ein **Irrtum Vasaris.** Die längst bezweifelte Nachricht Vasaris — in der zweiten Ausgabe der »Lebensbeschreibungen der hervorragensten Maler, Bildhauer und Baumeister« —, wonach Giotto auch in Avignon Gemälde ausgeführt haben soll, ist jetzt endgültig als irrtümlich erkannt worden; es ist lt. Voss. Ztg. einem Mitarbeiter des Florentiner »Marzocco«, L. Dami, gelungen, die Entstehung des Irrtums aufzudecken. Vasari gibt als seine Quelle einen Dante-Kommentar an. Sowohl im Leben Giottos wie in demjenigen Cimabues schreibt er fast übereinstimmend: »Ein Ausleger Dantes, der zu Giottos Zeit lebte, erklärt: Giotto war und ist unter den Malern der Stadt Florenz der größte; und es bezeugen dies seine Werke in Rom, Neapel, Avignon (a Vignoné), Florenz, Padua und in vielen anderen Teilen der Welt.« Nun befindet sich in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz ein schöner Pergamentkodex (XL, 19) von Ottimo, in dem es heißt: »Unter den Malern, die die Menschen kennen, war und ist Giotto der größte, und er ist aus derselben Stadt Florenz, und seine Werke bezeugen es in Rom, Neapel, Venedig (avinegia), Padua und in anderen Teilen der Welt«. Kein Zweifel also, daß Vasaris Nachricht aus dieser Quelle stammt, und daß entweder er selber oder ein Gewährsmann anstatt »avinegia« gelesen hat: »avignone«. Erleichtert wurde die irrtümliche Annahme von einer Tätigkeit Giottos in Avignon durch die anderweitigen Überlieferungen, wonach Papst Benedikt XII. ihn nach Avignon berufen oder doch diese Berufung beabsichtigt habe, Giotto aber zuvor gestorben sei, worauf Simone Martini den Ruf erhielt und annahm.

DENKMALPFLEGE

Die **Innerschweizerische Vereinigung für Heimatschutz** erläßt die folgende Veröffentlichung über Heimatliche Kunstschätze: Es ist eine auffallende Erscheinung, wie gegenwärtig ausländische Antiquitätenhändler unser Land absuchen, um unter Ausnützung der vielfach herrschenden Geldknappheit von den Leuten Antiquitäten, Zeichen schweizerischen Kunstfleißes vergangener Zeiten, billig aufzukaufen und ins Ausland zu schicken. Die häufigen Inserate in den verschiedenen Zeitungen in allen Teilen der Schweiz scheinen dies zu bestätigen. In Italien besteht schon längere Zeit ein Gesetz, wonach Kunstgegenstände nur mit Bewilligung der Landesregierung ins Ausland verkauft werden dürfen. Wir finden, daß es auch für die Schweiz von großem Interesse wäre, ein Gesetz zu erlassen gegen die Verschacherung des heimatlichen Kunstschatzes. Es gehen sonst nationale Werte verloren, die nicht mehr zu ersetzen sind.

DENKMÄLER

Im neuen **Berliner Pergamon-Museum,** das jetzt auf der Museumsinsel nach den Plänen Messels entsteht, wird eine von Fritz Klimsch modellierte Bronzebüste des Professors **Alexander Conze** aufgestellt werden, um das Andenken an den hervorragenden Archäologen dauernd festzuhalten, dem wir die Zusammenfügung und Erforschung des berühmten Altarfrieses verdanken.

ARCHÄOLOGISCHES

Die Statuette einer minoischen Schlangengöttin. Das letzte Bostoner Museum of fine arts Bulletin (Dez. 1914) schildert eine, als Geschenk von Mrs. W. Scott Fitz, in den Besitz der reichen Bostoner Sammlungen gelangte Elfenbeinstatuette einer kretischen Schlangengöttin aus der Zeit der Palastkultur, um 1500 v. Chr., von ungewöhnlichem Interesse. Die nur $6^1/_2$ Inches hohe (= $16^1/_2$ cm; wann wird endlich die amerikanische Wissenschaft das Fuß- und Inchessystem ablegen?) in Elfenbein geschnittene und teilweise mit Gold ausgelegte Figur stellt eine mykenische Dame in der charakteristischen, an modernste Frauentracht erinnernden Toilette vor — Glockenrock, anliegende Jacke mit Mieder, aber ganz offenem Busen, Simpelfranzen, auf die Schultern herabwogendes Haar. Der Kopf ist mit einer Tiara bedeckt; das ernste und doch liebliche Gesicht erinnert an einen gotischen Frauentypus. Die Göttin steht stolz da und ihre beiden Hände halten je eine um den Unterarm gewickelte Schlange aus Gold vor sich. Von den s. Z. durch Evans im Palast von Knosos gefundenen Fayence-Schlangengöttinnen oder- Pristerinnen steht die eine größere in genau derselben Stellung wie die Bostoner Statuette, die übrigens teilweise restauriert ist. Wenn eine oder die andere dieser schlangentragenden Figuren menschlicher Art sein sollten, so kann man sie als Priesterinnen der Schlangengöttin ansehen. Die Bostoner Statuette mit ihrer ausgearbeiteten Krone und in ihrer Staatsstellung scheint aber jedenfalls einen Kultzentralpunkt repräsentiert zu haben. Die Kunst, mit der die Bostoner Schlangengöttin ausgearbeitet ist, entspricht den höchsten Anforderungen; trotz der für alle Skulpuren vor dem griechischen Cinquecento charakteristischen reinen Frontalstellung ist sie nicht starr und steif, sondern voll Leben und Energie, so daß sie den Vergleich mit jeder Statuette auch der klassischen griechischen Periode aushalten kann. Aus der minoischen Zeit zeigen die bekannten Akrobatenfigürchen eine ähnliche Kunst in Freiheit, Leben und Elan. *M.*

FUNDE

Auffindung eines altchristlichen Goldglases in Ostpreußen. Bei Aufräumungsarbeiten im Dom zu Frauenburg in Ostpreußen fand sich jetzt unter beiseite gelegten Reliquien ein bisher unbekanntes römisches Goldglas. Es ist wohl zusammen mit den Reliquien, die Bischof Spemlik für seine an der Kathedrale erbaute Kapelle 1734 aus Rom besorgte, nach Frauenburg gekommen. Das Glas zeigt gleichförmige Bildnisse von Petrus, Paulus und vier Heiligen, als Mittelstück den Kopf des Johannes.

In **Heidelberg** ist man auf dem neuen Zentralfriedhof auf große Funde aus der Steinzeit gestoßen. In diesen

Funden hat man das erste große steinzeitliche Dorf am rechten Neckarufer entdeckt. Nach der »Umschau« sind bis jetzt 42 Gruben mit zahlreichen Funden aus der jüngeren Steinzeit durchforscht worden. Nach den vorgefundenen Resten darf man auf das 3. Jahrtausend v. Chr. zurückrechnen. Von besonderem Werte dürfte die Aufdeckung zweier Gräber aus der La Tène-Periode sein. In einem Graben fand man eine vollständige Waffenausrüstung. Es sollen auf Grund der Kartenanlagen Gipsmodelle angefertigt werden, die zusammen mit Plänen und Querschnitten in den Heidelberger Sammlungen zur Ausstellung kommen sollen.

Antikenfund in Tripolis. Wie die »Tribuna« aus Bengasi erfährt, hat man in Kyrene eine marmorne Riesenstatue Alexanders des Großen entdeckt, an welcher nur ein Teil des rechten Vorderarmes fehlt. Es handelt sich um eine prachtvolle Kopie der berühmten Bronzestatue Lysippus, die bald nach der Zeit, aus welcher das Original stammt, angefertigt wurde. Alexander ist aufrechtstehend dargestellt, den rechten Arm ausgestreckt, in der linken Hand eine Lanze schwingend, mit jugendlichem Kopf, den Blick zum Himmel gerichtet.

AUSSTELLUNGEN

Im **Berliner Glaspalast** am Lehrter Bahnhof, der nun von der Militärverwaltung von den dort aufgestapelten großen Vorräten geräumt ist, sind die Vorbereitungen für die **Große Berliner Kunstausstellung** dieses Jahres im Gange. Die Kommission, an deren Spitze wieder wie im Vorjahre Prof. Karl Langhammer steht, ist in voller Tätigkeit bei den Vorarbeiten für die Organisation der Ausstellung. Es ist zu hoffen, daß die mannigfachen Schwierigkeiten, die dem Unternehmen in diesem Jahre sich entgegenstellen, überwunden werden können. Entsprechend der Gesinnung der Zeit wird die Ausstellung einen streng deutschen Charakter tragen.

Ausstellung alter Kunst bei Fred. Muller & Co. in Amsterdam. Zwei Ausstellungen alter Kunst und alten Kunstgewerbes finden augenblicklich in Amsterdam zugunsten des nationalen Unterstützungsfonds statt, der die mittelbar durch den Krieg hervorgerufene Notlage breiter Bevölkerungsschichten lindern soll; die eine im Hause des Professors Jonkheer J. Six, wo Ihre Majestät die Königin und das Amsterdamer Patriziat Preziosa aus ihrem Besitz zur Schau stellen (worüber in diesem Blatt von anderer Seite berichtet wird); die andere im Geschäftshaus der Amsterdamer Kunsthandlung Fred. Muller; diese letztere hat entsprechend den vielen internationalen Beziehungen des Geschäftes, sowohl was die Besitzer, als die Herkunft der ausgestellten Sachen betrifft, einen mehr internationalen Charakter; doch ist auch hier Holland mit einigen Glanzstücken, ein paar alten Gemälden und einem halben Dutzend bisher unbekannter Rembrandt-Zeichnungen, Trumpf. Mit feinem Geschmack sind die hohen, hellen Räume an der Amstel zu einer wirklich vornehmen Ausstellung hergerichtet worden; nirgends ein Zuviel, nirgends eine Disharmonie, wie das bei Verkaufsausstellungen, wo alles gezeigt werden muß, oft nicht zu vermeiden ist. An den Wänden hängen alte holländische Gemälde, vlämische und französische Gobelins, in Schaukästen bewundert man kostbare Spitzen, galante Fächer und herrliche frühe Erzeugnisse der Buchdruckkunst, in Glasschränken die Tanagrakunst des 18. Jahrhunderts, die zierlichen koketten Porzellanfiguren und das farbenfrohe, zerbrechliche Porzellangeschirr, ferner italienische Majoliken und Bronzen, sowie französische Emailarbeiten. Einzelne kostbare keramische Prunkstücke prangen auf eleganten, hellfarbigen französischen Kommoden aus der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. oder auf schweren, dunklen Renaissanceschränken.

Unter den Gemälden begegnet man verschiedenen alten Bekannten, aber solchen, über deren Wiedersehen man sich immer von neuem freut. Besondere Erwähnung verdienen hier einige kleine Perlen der holländischen Landschaftsmalerei; ein ziemlich frühes, bezeichnetes und 1643 datiertes Werk von Salomon van Ruysdael mit der lebendig und geistreich gezeichneten Silhouette einer Überfallsszene, noch ganz in der Farbenskala Jan van Goyens, von der Frühjahrsauktion 1913 bei Fr. Muller her bekannt (6. 5. 1913). Von demselben Meister aus seiner reifen Zeit eine Landschaft mit einer der von ihm so gern gemalten Bauernherbergen, vor der Reisekutschen halten und die obligate Viehherde in die nahe Tränke getrieben wird. Dieses 1659 datierte und mit dem Monogramm zierlich auf dem Verdeck des einen Fuhrwerks bezeichnete kleine Meisterwerk stammt aus der Sammlung Maurice Kann. Auf einem dritten 1660 datierten Bild desselben Meisters sieht man die Stadt Rhenen mit einigen Reitern im Vordergrunde. Aus der Sammlung Kann sind noch verschiedene andere Werke bei Fr. Muller gelandet, u. a. eine kleine Landschaft mit einem Gutshof mit hoher Mauer, das Gut Elswondt bei Haarlem von Jan van der Heyden, und ein bäuerliches Interieur mit drei schwatzenden Figuren von Adr. van Ostade. Zwischen diesen anspruchslosen, schlichten Werkchen hängt eine jener koloristisch so feinen Sonnenuntergangslandschaften von Alb. Cuyp. Einen wirkungsvollen Kontrast zu diesem duftigen, südlich-heiteren Werkchen bildet eine gegenüber aufgehängte ernste, nordisch-schwermütige Abendlandschaft von J. van Ruysdael, ein Wald mit einem Teich im Vordergrund und zwei heimwärtsstrebenden Wanderern (siehe Cicerone 1911, pag. 666). Beides für die in Auffassung und Stimmung so entgegengesetzten Meister repräsentative Werke. Die neutrale, etwas nüchterne Naturauffassung tritt einem dann in einer Landschaft mit der Ansicht von Gorkum entgegen, einer soliden Arbeit, die früher Joris van der Hagen zugeschrieben wurde und als solche auf einer Auktion bei Fr. Muller vorkam (25. Nov. 1913), jetzt aber als Jan van Kessel gilt; besonders gelungen ist hier die Wiedergabe der hohen, hellen Wolkenmassen, die über dem von der Sonne beschienenen Städtchen treiben; schlecht gezeichnet sind ein paar Figuren im Vordergrund, die als Staffage dienen. Die Hauptsache bilden die Figuren in einem tüchtigen Werke von J. Victoors, »Halt vor einer Bauernherberge«; die verschiedenen Personen, die hier agieren, der Wirt, ein von anderen Bildern des Meisters her geläufiger Typus, die Wirtsfrau und die lustigen Insassen des Bauernwagens sind sämtlich gut charakterisiert. Das Werk ist voll bezeichnet und 1646 datiert (Auktion bei Fr. Muller 22. Nov. 1910). Das Genrebild ist außer dem schon genannten Ostade durch eine kleine hübsche Schusterwerkstätte von Brekelenkam vertreten (Auktion bei Fr. Muller 25. Nov. 1913). Mehr zu den sittenbildlichen als den heiligengeschichtlichen Darstellungen gehört dann auch das vielteilige Altargemälde von Goosens van der Weyden, das die Geschichte der Heiligen Dymphna schildert; besonders der eine Flügel mit der Bestechung der Wirtin ist ein echtes Genrebild; über dieses interessante Werk des Antwerpener Meisters hat kürzlich Hulin de Loo ausführlich gehandelt (Jahrb. Preuß. Kunstsammt. XXXIV). Von Porträts erwähnen wir das schöne, kräftige männliche Brustbildnis von Govert Flinck von 1640, das aus der Sammlung Weber stammt.

Unter den auf Rembrandt getauften Handzeichnungen, die aus der Sammlung des Grafen Robiano in Brüssel stammen, findet sich zwar nichts Überwältigendes, das die Meisterhand direkt erkennen ließe; doch sind es bemerkens-

werte Arbeiten, von denen einige sogar mit bekannten anderen Werken Rembrandts in Beziehungen stehen. Es sind im ganzen sieben Nummern. Ein Blatt enthält verschiedene expressive Figurenstudien, die selbst nichts miteinander zu tun haben; links ein schreitender Knabe, von hinten gesehen, mit der Linken nach vorwärts in die Höhe weisend und sich nach einem ihm folgenden Manne umwendend, der auf ihn herabblickt. In der Mitte des Blattes sind zwei stehende Frauen in Seitenansicht dargestellt, die mit echt mütterlicher Sorgsamkeit ein kleines Kind zwischen sich auf den Armen halten; die Unterkörper dieser Frauen sind mit ein paar sicheren Strichen sehr plastisch angedeutet; ausführlicher sind die oberen Partien, Gesichter und Hände. Auf der rechten Hälfte des Blattes sieht man einen jungen Mann mit einem Buch unter dem Arm von hinten und eine Frau in halber Figur mit einem Wickelkind. Haben wir hier dem wirklichen Leben abgelauschte, schnell mit der Feder auf das Papier geworfene Momentaufnahmen vor uns, die anderen Blätter mit Figurenstudien scheinen mehr aus dem Gedächtnis und der Phantasie geschöpfte Kompositionen bestimmter historischer Vorgänge zu sein. Ein Blatt ist möglicherweise als eine Vorstudie für Rembrandts Radierung »Adam und Eva« oder auch als eine Darstellung von »Joseph und Potiphars Weib« anzusehen; jedenfalls ist eine Verführungsszene dargestellt. Links steht eine scheinbar nackte Frau mit aufgelöstem Haar, in ihrer Rechten wie Eva einen Apfel (?) haltend, rechts neben ihr und ihr zugewandt eine große männliche Gestalt, die sich von ihr loszumachen sucht. Ein mit breiten Strichen ausgeführter, etwas undeutlicher erster Entwurf; fein und sorgfältig ist nur das Gesicht der Frau, das aber nicht so häßlich ist wie auf der genannten Radierung; von dem Gesicht des Mannes, das einen großen Tuscheflecken bildet, sind Einzelheiten kaum zu erkennen. Auf demselben Blatt rechts unten findet sich eine ähnliche Darstellung offenbar derselben Szene, nur klarer und nur in blassen Umrissen gegeben. Die Figuren sind hier nur bis zur Taille sichtbar, während es auf der ausführlicheren Hauptzeichnung ganze Figuren sind. Die Frau ist hier offenbar ganz nackt, der Mann in Seitenansicht nach links, mit wirren, in die Höhe stehenden Haaren, erhebt abwehrend die Linke. Die Übereinstimmung mit der Radierung ist hier frappant; die Zeichnung ist im Gegensinne der Radierung. — Dem alten Testament, und zwar dem Buch Tobias, das Rembrandt so oft inspiriert hat, ist ferner der Vorwurf einer anderen ziemlich rohen und skizzenhaften Zeichnung entnommen, die »Auffindung des Fisches«. Links steht der Engel mit ausgebreiteten Flügeln und zeigt auf den aus dem Wasser auftauchenden Fisch; rechts neben ihm sitzt Tobias. Der Ausdruck in den Gesichtern ist unbedeutend; die Züge des Tobias zeigen nichts von dem Erschrecken, das Rembrandt auf anderen Darstellungen dieser Szene so meisterhaft wiedergegeben hat. Das Landschaftliche ist nicht weiter angedeutet; der Boden ist durch Tusche dargestellt. — Eine dritte, ungleich sorgfältigere und mit dünnen, feinen Federstrichen ausgeführte Zeichnung stellt zwar keinen deutbaren biblischen Vorgang dar, aber die in orientalisches Kostüm gesteckten Figuren lassen doch einen solchen vermuten. Von rechts nach links steigt ein alter Mann mit Turban ein paar Stufen zu einem links zu denkenden Gebäude empor; ihm zur Seite, aber nach dem Hintergrund zu, schreitet ein anderer beturbanter Mann, der sich untertänig neigend ihm mit der Hand den Weg weist, ihn scheinbar einzutreten bittet; hinter ihnen folgen zwei Diener. — Unzweifelhaft zu den biblischen Kompositionen gehört eine vierte Zeichnung, die deshalb noch von besonderem Interesse ist, weil von derselben eine fast bis aufs Kleinste übereinstimmende Wiederholung bekannt ist, nämlich das im Amsterdamer Kabinett bewahrte Blatt des barmherzigen Samariters. Da kaum anzunehmen ist, daß Rembrandt eine Skizze von sich, die für ihn keinen Handelswert besaß, selbst mit so außerordentlicher Sorgfalt kopiert hat, so muß eins der beiden Blätter entweder als die Kopie eines Schülers zu Übungszwecken, oder aber als eine spätere Fälschung betrachtet werden. Welche Zeichnung nun die ursprüngliche ist, wagen wir vor einer eingehenden Vergleichung der beiden Blätter nicht zu entscheiden. Eine sechste Zeichnung ist vielleicht auch als eine biblische Geschichte, und zwar als ein »Christus mit seinen Jüngern auf dem See Genezareth« zu deuten; es ist eine impressionistische Tuscheskizze; auf hochgehenden Wogen tanzt ein nach rechts segelndes Boot mit einigen Insassen. Das siebente Blatt, die Darstellung einer »Stadt mit hohem Turm« und einem Krahn an einem Kanal (es soll das alte Rathaus in Amsterdam sein), eine verschwommene Zeichnung ohne Tiefe, ist für einen Rembrandt zu schwach und zu charakterlos.

Von den ausgestellten Bildteppichen ist der früheste eine vlämische Arbeit aus dem 1. Viertel des 16. Jahrhunderts; dargestellt ist laut der Inschrift unten auf dem Rande ein Ereignis aus der Geschichte Alexanders des Großen. Der Teppich gehört zu einer Folge der sogenannten burgundischen Tapeten. Von späteren Werken nennen wir eine Brüsseler Tapisserie von etwa 1600; dieselbe zeigt im Hintergrund Jagdszenen und im Vordergrund eine musizierende Gesellschaft und ein Liebespaar; auch der Rand wird hier von Figuren gebildet. Die Zeichnung ist noch ungeschickt, die ganze Zusammenstellung naiv, vor allem vermißt man die Perspektive, doch ist der Teppich nicht ohne Reiz. Aus der Blütezeit der Brüsseler Fabrik stammt ein Werk, das sich durch Vollendung der Zeichnung und eine diskrete Farbenskala, in der das Grün vorwiegt, auszeichnet, und von dem eine treffliche dekorative Wirkung ausgeht. Schön gefüllt ist der Raum; der größte Teil des Teppichs wird durch eine jugendliche Reiterfigur eingenommen, deren Pferd der Gerte des rechts stehenden Reitmeisters gehorchend sich auf die Hinterbeine gestellt hat; die Figuren sind in Seitenansicht gegeben, vor landschaftlichem Hintergrund; der Rand wird von Früchten und Blumen gebildet, mit denen Hunde und Vögel abwechseln. Die Personen sind Porträts, der Reiter ist der junge Dauphin, der spätere Ludwig XIII.; diese Szene ist einem Stiche von Crispin de Passe nachgebildet, der sich in der Reitschule von Pluvinel findet (Paris, 1629). Das schöne Werk ist bezeichnet, in den unteren Rand ist die Brüsseler Marke und der Name des Künstlers Reydams gewebt, der von 1629 bis 1671 als Meister in den Gildebüchern vorkommt. Durch ein gutes Beispiel ist auch die Pariser Gobelinmanufaktur vertreten, nämlich durch das Fragment eines großen Wandteppichs »Le triomphe de Minerve«, der nach einem Entwurf von Noel Coypel angefertigt ist; das Pariser Garde-Meuble bewahrt das ganze Werk. Die bei Muller ausgestellte Wiederholung, von zwei schlanken Säulen flankiert, zeigt vor einem blauen Himmel den sich über der Leiche der enthaupteten Medusa emporschwingenden feuersprühenden, schneeweißen Pegasus, gegen den sich der von oben herabschwebende Perseus mit seinem Schwerte wendet; neben dem Leichnam auf dem Boden erhebt eine männliche Figur wehklagend die Hände, während rechts davon ein bockshörniger Faun der Erde entsteigt. Auffallend sind hier die kräftigen, reinen Farben, sowie die naturalistische Behandlung und die scharfe Reliefwirkung der Figuren; die übrigen Tapisserien sind alle flächig gehalten und in neutralen Farben. Die hübsche Übersicht über die Entwicklung der Tapisseriekunst wird beschlossen durch einige gute Proben der Webkunst des 18. Jahr-

hunderts, aus denen wir eine Arbeit aus Beauvais mit einer Gesellschaft Blindekuh spielender lustiger junger Leute hervorheben.

Manches bemerkenswerte und schöne Stück findet sich auch unter den Metallarbeiten. Von Werken in Edelmetall verdient sicherlich besondere Erwähnung eine kleine blattförmige Agraffe aus Gold mit aufgesetzten bunten Steinen und Glasperlen und eingelegter Emailarbeit, aus der das weiße Puppengesichtchen einer Frau gebildet wird, eins jener so seltenen Beispiele gotischer Filigranarbeit, wie sie nur die Sammlung Figdor in Wien, der Dom zu Osnabrück und das Britische Museum bewahren (Siehe Kunst und Kunsthandwerk, 1911, pag. 361 ff.); das kostbare Schmuckstück, das offenbar als »fürspan«, als Gewandspange Dienst getan hat, worauf die auf der Hinterseite befindliche Öse schließen läßt, stammt aus deutschem Klosterbesitz. Wir nennen ferner zwei gotische Hostiendosen aus getriebenem Silber, die mit einem der ältesten europäischen Goldschmiedmerkzeichen, der Marke des Diego aus Barcelona gestempelt sind. Von den Emailarbeiten aus Limoges ist die früheste eine Platte, mit der Darstellung von Christus vor dem Hohenpriester, die dem Meister R. J. P. zugeschrieben und 1480 datiert wird. Diese Datierung dürfte aber mindestens um 41 Jahre zu früh sein; denn die im Bild gebrachte Szene ist eine ziemlich genaue Kopie eines Stiches von Lucas van Leyden aus seiner Passion (B. 46), der aus dem Jahre 1521 stammt. Die Zeichnung ist recht schwach und die Farbe matt. Interessanter und charakteristischer ist eine längliche Platte mit der Darstellung des Wiederaufbaues der Mauern von Jerusalem, nach Esther IV., wie die Aufschrift meldet; dieses Werkchen, das mit dem Buchstaben P signiert ist, wird als eine Arbeit von Jean II. Pénicaud angesehen. — Einen in Amsterdam seltenen Genuß bieten einige italienische Bronzen; darunter fiel besonders auf die fein modellierte, bewegliche, schlanke Nacktfigur einer Kleopatra, die einer der in Bodes großem Werk reproduzierten Kleopatrafiguren sehr ähnelt. Dann waren zu sehen vier musizierende Engelfiguren, etwas schwer und ungegliedert, die als Schule Sansovinos bezeichnet wurden, ein an einen Baumstamm gebundener Marsyas, ein Werk von scharfen energischen Formen, das von einigen Forschern Riccio zugewiesen wird (Falke streitet es ihm jedoch ab); auf Leone Leoni getauft ist eine in Kupfer ausgeführte, naturalistische Reliefdarstellung Philipps II. zu Pferde, eine Wiederholung derselben in Zinn findet sich in der Sammlung Cardon in Brüssel und war auf der Goldenen Vlies-Ausstellung in Brügge zu sehen. Ein Werk von klassischem Ebenmaß und edelem Ausdruck ist die weibliche Figur, die zwei Henkelkrüge in die Seite stemmt und die mit Peter Candide in Beziehung gebracht wird. Durch zahlreiche typische und schöne Beispiele ist auch die italienische Keramik der Renaissance vertreten; neben den oft etwas bunten und wirren Majolikatellern aus Deruta, Gubbio und Faenza, meistens mit mythologischen und biblischen Szenen, von denen ich eine Schüssel aus Castel Durante mit der Verwandlung der Daphne und eine solche aus Deruta mit dem Heiligen Hieronymus en relief hervorheben möchte, sieht man die reizvollen Produkte aus Gubbio und Deruta, die nur ihrem einfachen Ornament und dem schillernden Glanz ihrer Farben ihre Wirkung verdanken. Zwischen diesen italienischen Majoliken begegnet man auch einem sogenannten »Hirschvogelkrug«, einer emaillierten Hafnerarbeit aus der Werkstatt des Paul Prenuing; derselbe steht, was die Schönheit und den Glanz der Farbe betrifft, besonders des tiefen warmen Blau, das den Hintergrund zu den Reliefbüsten Karls V. und anderer deutscher Fürsten auf dem oberen Gürtel und den Reliefdarstellungen aus der Geschichte des Herkules auf dem unteren Gürtel bildet, den italienischen Produkten in nichts nach; die Modellierung der Reliefs selbst dagegen ist etwas plump. Der mächtige Humpen ist von der Goldenen Vlies-Ausstellung her bekannt; er kam auch schon einmal bei Muller auf einer Auktion vor (November 1911). Von derselben Auktion rührt noch ein anderer, jetzt wieder hervorgeholter Kunstgegenstand her, die kostbare Radschloßpistole, die mit Elfenbein eingelegt ist, in das bildliche Darstellungen nach Kupferstichvorlagen verschiedener deutscher Kleinmeister kunstvoll graviert sind (wie der Krug in dem Auktionskatalog abgebildet). — Von seltener Vollständigkeit ist die Sammlung Meißener Porzellans; aus der Frühzeit rote Böttger-Ware, Tassen und Schalen mit Graumalereien, verschiedene mit mythologischen Vorstellungen, eine mit dem Bildnis Böttgers, dann Kaffee- und Teegeschirr mit goldenem Grund, mit blauem Blumen- und Vögelmuster und blauem Rand; anderes wieder mit weißem Grund und bunten Mandarinenszenen. Aber auch verschiedene andere deutsche Fabriken sind vorzüglich vertreten; besonders unter der figürlichen Plastik begegnet man einigen Meisterwerken; aus Höchst sieht man Arbeiten von Melchior, aus Berlin Arbeiten von Wegely, ferner Gruppen aus Frankenthal, Ludwigsburg und Fulda; Wiener Porzellan, unter anderem eine der seltenen weiblichen Figuren mit einem Muff. Außerdem ist schönes chinesisches Porzellan ausgestellt, zum Teil aus der Amsterdamer Sammlung Sequeira. Daß Delfter Fayencen auf einer holländischen Kunstschau nicht fehlen dürfen, versteht sich von selbst; ich erwähne nur einige Beispiele von vergoldeter Delfter Ware und eine rote mit bunten Steinchen besetzte Steingutkanne aus der Fabrik von Milde. Zum Schluß sei hingewiesen auf einige Schweizer Glasscheiben, aus der Sammlung Backofen in Basel, die nach dem Kriege bei Fr. Muller zur Versteigerung kommen soll; die hier ausgestellten Sachen sind alles spätere Arbeiten aus dem 17. Jahrhundert, eine Scheibe ist von der »Loblichen Gesellschafft der Musicanten zu Winterthur« 1658 gestiftet mit dem Harfe spielenden König David in der Mitte; andere sind mit Wappen geziert, worunter sich die mit dem Wappen des Abtes zu Rinow (1603) durch besonders schöne Farben von warmem Glanze auszeichnet. *M. D. Henkel.*

VEREINE

In der **Februarsitzung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Glaser über die **buddhistische Plastik in Ostasien.** Der Vortragende wies zunächst auf die Schwierigkeiten hin, die der Aufstellung einer entwicklungsgeschichtlichen Reihe entgegenstehen. Sie sind einmal begründet in unserer geringen Kenntnis der frühen Phasen buddhistischer Kunst in Indien, von wo die fertigen Formen nach dem Osten übertragen wurden, zweitens in dem Fehlen eines ausreichenden Materials für eine Geschichte der chinesischen Plastik, für die an vielen Stellen die japanischen Ableitungen ergänzend einzutreten haben. Man tut gut, von einer Scheidung spezifisch chinesischer und japanischer Kunst zunächst überhaupt abzusehen und vorerst von der Kunst Ostasiens als einer Einheit zu reden. Die vorbuddhistische Kunst Chinas wird durch die Flachreliefs der Hanzeit repräsentiert. Ihre Darstellungsform weicht so sehr von der charakteristischen Bildung der buddhistischen Göttergestalten ab, daß ein direkter Weg vom einen zum anderen nicht denkbar ist. Indische Vorbilder sind zu erschließen und aus dem dort erhaltenen Material unschwer zu rekonstruieren. Schon die Werke der frühesten Phase buddhistischer Plastik in Ostasien, die in der Zeit der sechs Dynastien in China (ca. 420—620) und der Suikoepoche Japans entstanden (ca. 550—650), weisen die charakteristische Treppenfalte auf, ein Motiv,

das in Indien schon zur Zeit Asokas nachweisbar und sicherlich aus dem antiken Kunstkreise abzuleiten ist. Die Shakatrinität des Kuramatsukuri Tori im Kondō des Hōryūji ist das bekannteste Beispiel des Stiles. Tori war der Enkel eines von China eingewanderten Meisters, und in den Höhlentempeln dort finden sich mannigfache Analogien. Die Kwannon des Yūmedono zeigt die charakteristische Reliefbildung, die in der Kokuzō des Hōryūji in einer noch primitiven Lösung, durch Ausbildung von vier distinkten Ansichten zur Vollplastik zu wandeln versucht wird. Die Chūgūji-Kwannon zeigt das gleiche Streben bei der Sitzfigur. Die Hakuhōzeit (ca. 650—710) in Japan spiegelt die erste Entwicklungsphase der drei Jahrhunderte der Herrschaft der T'angkaiser (ca. 600—900). Die Shōkwannon des Tōindō im Yakushiji steht am Eingang, die gewaltige Yakushitrinität des gleichen Tempels am Ausgang dieser Epoche. Chinesische Steinreliefs der T'angzeit geben die Annalogie. Die Tempyōzeit (ca. 710—784) in Japan ist die erste Glanzzeit der buddhistischen Skulptur in Ostasien. Der Daibutsu in Nara wurde im Jahre 743 gestiftet. Wie das arg zerstörte und schlimm ergänzte Riesenwerk zu rekonstruieren wäre, zeigt der schöne Roshana des Tōshōdaiji, der von chinesischen Meistern gearbeitet wurde. Ein Beispiel der großen Freiheit in Anordnung und Gewandanlage, wie sie diese Zeit erreichte, ist der Shaka des Jingoji und ebenso der Yuima des Hokkeji, der schon hinüberführt zu der individualisierenden Porträtplastik der Zeit, für die eine Reihe glänzender Beispiele zeugen. Neben diesem Typus der buddhistischen Skulptur, die auf der Grundlage der indischen Vorbilder entstanden ist, stehen einige Gewandfiguren von rein chinesischem Typus wie die Bonten und Taishaku des Sangatsudō im Tōdaiji, die vielleicht im Zusammenhang mit der altchinesischen Kunstübung zu erklären sind, wie auch die Tongruppen der Pagode des Hōryūji auf eine Beziehung zu den bekannten chinesischen Grabstatuetten aus Ton hinweisen. Vorsicht in dieser Deutung ist aber geboten, da die ebenfalls in diese Kategorie gehörigen Jūdaideshi des Kōfukuji von der Tradition einem im übrigen allerdings unbekannten indischen Bildhauer Mondōshi zugeschrieben werden. Die zugehörigen Hachibu führen auf die Dämonendarstellungen der Zeit, von denen die Haupttypen in den Shitennō des Sangatsudō und Kaidanin des Tōdaiji und den Jūnishinshō des Shinyakushiji erhalten sind. Das erste Jahrhundert der Heianperiode (ca. 784—1180), die sogenannte Jōganzeit bringt eine eigentümlich barocke Umbildung der Formen, ein Breiterwerden, wulstige Falten, ausdrucksvoll charakteristische Typen. Der Yakushi des Jingoji ist ein Hauptbeispiel. Die Zurückführung auf China wird nahegelegt durch die Vorbereitung des Stiles schon in der von chinesischen Meistern gearbeiteten Hauptgruppe des Tōshōdaiji, deren Yakushi das Vorbild für den Shaka des Murōji wurde. Auch der sogenannte Daianjistil gehört in diese Kategorie. Schon innerhalb dieses Stiles zeigt sich eine starke Neigung zu einer ornamentalen Ordnung der Falten, die angeregt wird durch eine ausgesprochen archaisierende Neigung der späten T'angkunst. Diese wiederum steht in Zusammenhang mit den mystischen Zauberkulten der neuen Geheimsekten, die im 6.—7. Jahrhundert in Indien entstanden, zu Aufang des 8. Jahrhunderts nach China und von dort nach Japan übertragen wurden. Die Götterbilder, die die Begründer der neuen Sekten vom Festland mitbrachten, sind durch die Makurahonzon des Kōbō Daishi, den Shaka des Seiryōji die neunköpfige Kwannon des Hōryūji charakterisiert, deren vollen Gegensatz die sicher ältere Jūichimen das Hokkeji bedeutet. Im Jahre 847 kamen die Hauptbilder des Tōji nach Japan, der Bishamon, der im Gegensatz zu der stark bewegten Form früherer Tempelhüter das hieratische Ideal der neuen Zeit darstellt, und die Kokuzō, das beste chinesische Werk des 9. Jahrhunderts. Deren japanische Übertragung in den Godaikokuzō des Jingoji bedeutet den Beginn der rein klassizistischen Fujiwaraplastik in Japan, deren gefeiertes Hauptwerk in dem Amida des Hōwōdō von dem Meister Jōchō erhalten ist. Wie selbst das Porträt sich dem Stilzwange fügt, zeigt der Chishō Daishi des Onjōji. Japan war in den drei Jahrhunderten der Fujiwaraherrschaft relativ unabhängig von China. Das bedeutet aber nicht, daß nun eine selbständige Entwicklung einsetzte, es verharrte vielmehr in den traditionellen Formen und machte die Weiterbildung nicht mit, die für die folgende Zeit in China selbst vorausgesetzt werden muß. Die überraschende Stilwandlung zu Beginn der Kamakurazeit (ca. 1180 – 1335) läßt sich nicht, wie es in Japan üblich ist, durch den Wiederanschluß an die alte Narakunst erklären, auch nicht durch das Auftreten genialer Meister, des Kōkei und seiner Söhne Unkei und Jōkei, sondern muß auf chinesische Vorbilder zurückgeführt werden. Die Stilbildung geht vollkommen überein mit der gleichzeitigen Entwicklung der Malerei, und wenigstens eine Denkmälergruppe, nämlich die großen Lohanstatuen aus Ton, die in den letzten Jahren bekannt wurden, geben den Typus, der den Hossōpriestern des Kōkei zugrunde liegt. Daß für die Wiederherstellungsarbeiten am Tōdaiji 1193 chinesische Meister berufen wurden, von deren Werken leider so gut wie nichts erhalten blieb, spricht ebenfalls für diese These. Die beiden großen Statuen des Asangha und Vasubandhu, die traditionell dem Unkei zugeschrieben werden, sind das Hauptwerk der Zeit. Die Shitennō Kōkeis in Kōfukuji und Jōkeis Shōkwannon im Kuramadera sind die reifsten Arbeiten, die erhalten blieben. Für die Folgezeit blieb aber in der eigentlich buddhistischen Skulptur das alte klassizistische Ideal der Fujiwarakunst maßgebend. Der Daibutsu von Kamakura ist das bekannteste Beispiel der späteren buddhistischen Plastik, die eine Entwicklung nach dieser Zeit nicht mehr erlebte.

VERMISCHTES

Die **Berliner Sezession,** das ist die Gruppe derer um Corinth, gibt jetzt ein Kriegsunternehmen heraus, das beim Fehlen von Kunstausstellungen die Künstler ihres Kreises zum Publikum in Beziehung setzen soll. Es sind Mappen mit Original-Lithographien der Künstler, jede Mappe mit einem farbigen Blatte und mehreren Lithographien in Schwarz-Weiß. Für die erste Mappe hat Lovis Corinth sein berühmtes Bild Rudolf Rittners aus der Schlußszene von Gerhart Hauptmanns Florian Geyer als deutschen Bannerträger lithographiert. Emil Pottner ist mit einer farbigen Lithogaphie vom Geflügelhof vertreten, Adolf Eduard Herstein lithographierte Johann Sebastian Bach, und der Maler Paul Bach zeichnete den Auszug des Tiroler Landsturms aus einem Bergstädtchen.

Professor **Max Liebermann** hat jetzt sein erstes großes Offiziersbildnis in Feldgrau vollendet. Es ist ein Husarenoberst, der sich von Liebermann hat malen lassen. Die prächtige Erscheinung des Offiziers, den die Eisernen Kreuze beider Klassen schmücken, ist in einem Sessel sitzend angeordnet. Der Husarenoberst, der im sogenannten Kniestück dargestellt ist, hält mit der Linken seinen Säbel übers Knie. Von den feinen farbigen Reizen des Feldgrau der Uniform hat sich Liebermann zu einer temperamentvollen malerischen Gestaltung anregen lassen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 23. 5. März 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUS DEN MÜNCHENER MUSEEN

I.

Nachdem nun Friedrich Dörnhöffer sein neues Amt als Generaldirektor der bayrischen Staatsgalerien angetreten hat, ist es wohl am Platz, rückblickend die Tätigkeit Toni Stadlers zu würdigen, der die letzten Jahre, von Heinz Braune unterstützt, die Geschicke der bayrischen Gemäldegalerien gelenkt hat. Stadler hat das von ihm erst nach längeren Bedenken übernommene Ehrenamt nur kurze Zeit verwaltet: ungefähr anderthalb Jahre. Aber er hat in dieser Zeit unverhältnismäßig viel erreicht, Dinge durchgesetzt, deren große Bedeutung anscheinend in weiteren Kreisen noch nicht genügend gewürdigt ist. Darum sei gerade hier betont, daß vieles von dem, was Stadler durchgesetzt hat, nicht allein nur ein Maler durchbringen, sondern nur ein Mann von der außerordentlichen Wertschätzung, die Stadler in Kollegenkreisen genießt, erreichen konnte. Freilich, es hat auch für Stadler harte Kämpfe gegeben, die der Gesundheit des Künstlers alles andere als förderlich waren, um so mehr ist die außerordentliche Objektivität Stadlers zu rühmen, der das Interesse des Staates, der Wissenschaft, der Allgemeinheit mutig gegen Sonderinteressen verteidigt hat, die von Leuten verfochten werden, die ganz sicher Stadlers Herzen sehr nahe stehen. Man hat mit Recht im Lauf der letzten Jahre immer mehr davon abgesehen, Maler zu Museumsdirektoren zu machen. Hier aber muß man sagen, daß es seinerzeit ein außerordentlich kluger Schritt des bayrischen Kultusministeriums war, in einer kritischen Zeit einen Maler mit an die Spitze der Galerieleitung zu berufen. Denn das ist heute klar: einem Kunsthistoriker wäre es in München, wo die Künstlerschaft eine wenn auch nicht mehr unumschränkte, so doch noch immer höchst beträchtliche Macht besitzt, nie möglich gewesen, das staatliche Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, das die »Sezession« schon so gut wie ihr Eigentum betrachtete, für Museumszwecke freizumachen. Er wäre darüber ebenso zu Fall gekommen wie über einen so großen Liebermannankauf, der jedoch dem Maler Stadler ohne Schwierigkeit gelungen ist. In seinen Ankäufen für die Neue Pinakothek hat Stadler eine sehr glückliche Hand bewiesen, sein bewährter Geschmack hat ihn da nicht verlassen. Es war gewiß nicht leicht, dem klassischen Frühwerk Liebermanns, der »Frau mit den Ziegen«, nur halbwegs gleichwertige, ergänzende Stücke beizugesellen. Die blumigen »kleinen Metzgerein« aber bedeuten ebenso wie das spätere Reiterbild und die holländische Landschaft von 1912 eine höchst glücklich gewählte Ergänzung.

Mit gleichem Geschick hat Stadler die Abteilung des Leiblkreises weiter ausgebaut: neben der Leiblschen »Frau Gedon« erwarb er die vorzügliche »Berglandschaft« und ein spätes »Stilleben« von Schuch und das frühe »Porträt des Bildhauers Thiele« von W. Trübner. Auch der »flöteblasende Faun« von Böcklin und das »Fröhlicher-Porträt« Hans Thomas waren glückliche Erwerbungen. Daß Stadler ein besonderes Gewicht auf den weiteren Ausbau der kleinen deutsch-österreichischen Abteilung legte, ist aus verschiedenen Gründen verständlich. Die »Kalkbrennerei« von Waldmüller (1845) ist zweifelsohne ein höchst instruktives Galeriebild, jedoch ist hier die Vereinigung von Figuren und Landschaft nicht so, daß damit die Galerieleitung der Erwerbung einer weiteren, wirklich bedeutenden »Komposition« von Waldmüller enthoben wäre. Eine Lieblingsidee Stadlers war die Errichtung einer größeren modernen Skizzensammlung. Er hat den Grund dazu gelegt mit einigen reizvollen Arbeiten von Ditscheiner, A. Schrödl, F. A. v. Kaulbach und Eduard und Paul Meyerheim.

Für die Alte Pinakothek erwarb Stadler das viel besprochene Familienporträt des Baldassare Estense. Es ist allen erhobenen Bedenken zum Trotz eine recht erfreuliche und bedeutsame Bereicherung der Pinakothek, die ja an frühen Italienern durchaus nicht reich ist, und jede weitere — durchaus notwendige — Ergänzung dieser Abteilung wird, wie die Dinge einmal liegen, auch in Zukunft teuer erkauft werden müssen.

* * *

Ob und welche Pläne der neue Generaldirektor bezüglich der Aufstellung bezw. Umgruppierung der Gemälde in der Alten Pinakothek hat, ist noch unbekannt. Es steht aber zu erwarten, daß er auf dem bisherigen Weg weiterfahren wird. Tschudi hatte ja seine Neuordnung keineswegs als ein ganz abgeschlossenes Definitivum betrachtet, er gedachte vor allem in den Kabinetten noch zu feilen, gerade hier noch manches zu verbessern. Braune ist ganz auf Tschudis Bahn weitergegangen, mit besonderem Erfolg im Venezianer- und im Van Dyck-Saal sowie in dem Venezianischen, dem Breughel- und Cranach-Kabinett. Freilich haben bei der Schaffung des Cranach-Kabinetts die Schwaben etwas weichen müssen, doch darf man wohl hoffen, daß, wie eigentlich geplant, ein ganz neues Schwäbisches-Kabinett eingerichtet werden wird. Dabei sei auch der Wunsch ausgesprochen, es möge doch von den Altdeutschen zu den Holländer-Kabinetten irgend ein Übergang geschaffen werden. Jetzt, wo man von Altdorfer und Mielich zu Goyen kommt, ist der Ruck zu heftig. Es dürfte sich jedenfalls empfehlen, an die bisherige altdeutsche Abteilung die

Werke von Rottenhammer, Elsheimer und Schwarz anschließen zu lassen, die wirklich nicht gut zu Mengs, van der Werff und Rosa di Tivoli passen. Es wird ja wohl ein leichtes sein, aus den reichen Beständen der bayrischen Galerien ein in sich geschlossenes deutsches Rokokokabinett zu schaffen.

Ein Schmerzenskind der Pinakothek wird auch der große sogen. Seicentosaal bleiben, solange bei dem stark reflektierenden Westlicht die großen Gemälde schlecht zu sehen sind. Die Umgestaltung dieses Raumes in einen Oberlichtsaal dürfte freilich sehr kostspielig sein, würde sich aber doch letzten Endes sehr lohnen. Die kleinen Bilder an den in den Saal seit einigen Jahren eingebauten Scherwänden haben ja an und für sich ein sehr gutes Licht, aber die Scherwände wollen bei aller Zweckmäßigkeit an diesem Platz nicht recht zu dem Charakter der Pinakotheksäle passen.

Wann mit den Umbauten in der Neuen Pinakothek begonnen wird, scheint noch nicht festzustehen. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß man sich über den Grund der Schließung der Parterresäle mit der sogen. Tschudistiftung in verschiedenen Kreisen eine falsche Vorstellung macht. Sie sind, wie ich höre, lediglich aus dem gleichen Grund geschlossen wie die übrigen Parterreräume und die ganzen Nordkabinette: aus Mangel an Aufsichtspersonal.

Seit Neujahr sind in der Alten Pinakothek die Kabinette wieder zugänglich. In den ersten Kriegsmonaten sind dort einige nicht unbedeutende Veränderungen eingetreten. Vor allem hat das sogen. altkölnische Kabinett ein neues Aussehen dadurch gewonnen, daß die Bilder des Marienlebenmeisters endlich von ihren pseudogotischen Goldrahmen befreit wurden und eine zu ihnen wirklich passende Umrahmung erhalten haben. Dabei wurden verschiedene Tafeln dieses Altarwerkes wieder so zusammengefügt, daß die Malereien auf den Rückseiten wieder zu studieren sind: die im Hochformat gehaltenen, sich über je zwei Tafeln erstreckenden Darstellungen der »Kreuzigung« und »Marienkrönung«. Zu loben ist, daß man bei der Restaurierung dieser sehr stark mitgenommenen Rückseiten nicht weiter ging, als es unbedingt nötig war und von allen unnötigen Ergänzungen abgesehen hat. — Im gleichen Kabinett sieht man jetzt ein köstliches Kabinettstück der Kölner Schule: eine kleine »hl. Anna selbdritt« des Meisters des Bartholomäusaltares. Das Bild ist als Leihgabe des Kunsthändlers A. S. Drey ausgestellt. Wie es scheint, hat der Krieg eine Erwerbung des Gemäldes durch den Staat vorläufig nicht möglich gemacht, doch darf man wohl aus der Aufstellung des Bildes in der Pinakothek den Schluß ziehen, daß es dieses Haus nicht mehr verlassen wird. Das außerordentlich gut erhaltene Werk fesselt das Interesse aus den verschiedensten Gründen. Einmal ist es von großem Reiz, den Künstler in dieser — offenkundig frühen Arbeit — von der ganz intimen Seite her kennen zu lernen. Bei aller Kleinheit ist das Bild durchaus ein Gemälde, nicht etwa eine Ölminiatur, darin von ähnlichen niederländischen Arbeiten gänzlich unterschieden. Von den zeitgenössischen Altniederländern scheidet sich das Bild vor allem aber durch das Kolorit. Es besitzt nichts von jenen zarten Tönen der niederländischen Primitiven, deren Bilder im Laufe des 15. Jahrhunderts immer mehr durch ein durchgehendes Grau zusammengehalten werden; die kleine Tafel funkelt vielmehr in tiefsten, satten Farben.

Die ganze Auffassung, vor allem das Kolorit dieser »hl. Anna selbdritt« verstärken somit wiederum die Hypothese derjenigen, die behaupten, daß der Bartholomäusmeister nicht von den Niederlanden, sondern vom Oberrhein kommt, und es ist nicht uninteressant, daß das Bild seinerzeit in Paris als Werk eines »Oberrheinischen Primitiven« versteigert wurde.

Im Dürersaal ist an Stelle von Cranachs »Lucrezia«, die jetzt — wie ich höre mit bestem Erfolg und überraschenden Resultaten — von den Übermalungen aus dem 17. Jahrhundert befreit wird, ein anderes, der Schleißheimer Galerie entstammendes Werk des älteren L. Cranach zu sehen, das die gleiche Operation kürzlich an sich erfahren hat: eine Venus mit dem Amorknaben, die sich aus einer züchtig bekleideten »hl. Juliana« mit einem Heiligenschein und dito löblich verhüllten Englein dank der Geschicklichkeit des Schleißheimer Restaurators Andr. A. Mayer in ihren Originalzustand zurückverwandelt hat. *Al. M.*

NEKROLOGE

Der Nürnberger Erzgießer Prof. **Christoph Lenz** ist in seiner Vaterstadt gestorben; er hat ein Alter von 86 Jahren erreicht. Aus seiner Anstalt ging eine große Anzahl Standbilder hervor, so die Figuren Krieg und Frieden für das Niederwalddenkmal, die Denkmäler von Theodor Körner in Dresden, Schiller in Mainz, Radetzky in Prag, Karl XII. in Stockholm.

PERSONALIEN

Professor Hermann Eichfeld, der Direktor der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Mannheim, beging am 27. Februar dieses Jahres seinen 70. Geburtstag. Er ist zu Karlsruhe geboren; aber die ersten Eindrücke von Kunst stammen aus Antwerpen, wo sein Vater als Kaufmann lebte, und wo er seine Jugend zubrachte. Feuerbach, L. Kachel, C. Roux und andere deutsche Künstler verkehrten im Hause seiner Eltern, als Wappers die Akademie leitete und sein malhandwerkliches Können und leidenschaftliches Naturstudium dem kühlen, »abgeklärten« Klassizismus entgegensetzte. Schon als Zwölfjähriger durfte Eichfeld den Antikensaal der Akademie als Kunstbeflissener besuchen. Der Eintritt in den badischen Militärdienst unterbrach die künstlerischen Studien nicht, die Eichfeld, als er 1873 die Offizierslaufbahn abbrach, wieder eifrig betrieb. Im deutsch-französischen Krieg hatte er sich das Eiserne Kreuz und den militärischen Karl Friedrichs-Orden erworben, eine Verwundung erhalten, war in französische Gefangenschaft geraten und hatte sich tapfer daraus zu befreien gewußt. Er nahm dann die Kunststudien an der Stuttgarter Akademie und später bei Wenglein in München wieder auf, bereiste Oberitalien und war einer der Mitbegründer der Sezession und später ihr Ausschußmitglied. Sie hat ihm 1909 die goldene Medaille zuerkannt.

Eichfeld hat sich mit seiner Landschaftskunst zwischen dem belgisch-deutschen Naturalismus und der französisch-

deutschen Stimmungsmalerei seinen eigenen Weg gebahnt. Er hat sich von dem flächendekorativen Stilismus der Dachauer Schule, deren Arbeitsgebiet er nahe stand, ebenso fern gehalten, wie von dem naturfernen Stilismus der heroischen Landschaft. Er hat vielmehr einen natürlichen Stil angestrebt und erreicht, in dem Form- und Farbelemente zusammen mit der aus Naturbetrachtung hervorgerufenen Stimmung die aufbauenden und wirksamen Stilelemente sind. Als typisch für sein Schaffen können das in der Münchener Sezessionsgalerie befindliche Bild »Märzsonne« (1907), sowie »Am Oberhof« (1910), Bremen (Slg. Wuppesahl) gelten. Seine Bilder zeigen bei gepflegter malerischer und farbiger Kultur feine Empfindung für die Reize der Stimmung, Atmosphäre; sie sind sicher und beherrscht im organischen Aufbau der Weiträumigkeit und bestimmter Bildmäßigkeit.

Aus einfachen Naturausschnitten mit wenigen, aber abgewogen eingegliederten Massen entwickelt Eichhold Landschaften von merkwürdig typischem und doch zeitlosem und topographisch freiem Charakter.

Der Kunstverein Mannheim veranstaltet von dem still und zurückhaltend seines Weges gehenden Künstler eine interessante und eigenartige Ausstellung von Studien und Skizzen. *Dr. Beringer.*

KRIEG UND KUNST

Der Umzug der Londoner Parthenon-Skulpturen. Die von dem Parthenon einstmals nach London entführten Standbilder müssen wieder auf die Wanderschaft gehen. Es handelt sich nur um einen Umzug in das untere Geschoß des Britischen Museums: Die Entfernung der Skulpturen von ihrem bisherigen Standort, an dem sie zum Teil fest in die Mauer eingebettet waren, ist mit größter Heimlichkeit betrieben worden. Man erfährt erst jetzt, daß die Überführung der Kunstwerke in die Galerie im Parterre vollendet ist, und daß die Stücke sich nun in einem Gewölbe befinden, das sehr starke Bogen hat und gegen alle Bomben als gesichert gelten kann. Auch viele andere Kunstschätze des Museums sind in diese untere Galerie gebracht worden, und gähnende Lücken klaffen nun in den sonst so überfüllten Räumen des Oberstockes. Bei dem Umzug der Parthenon-Skulpturen standen der Fortbringung große Schwierigkeiten entgegen, und in der englischen Presse wird die Besorgnis geäußert, daß vielleicht Schädigungen der unersetzlichen Kunstwerke bei dem Herauslösen aus der Mauer vorgekommen seien.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung von Antiquitäten und Gemälden aus Amsterdamer Privatbesitz (Heerengracht 509). Diese Ausstellung, deren Eintrittsgelder den vielen Arbeitslosen in Amsterdam zugute kommen sollen, ist, wie ja schon der Name andeutet, in erster Linie eine Ausstellung von Antiquitäten. Ihre Majestät die Königin hat zu diesem Zweck Empiremöbel aus einem für die Besucher geschlossenen Raume ihres Amsterdamer Schlosses überlassen und städtische und kirchliche Stiftungen in Amsterdam sowie mehrere Amsterdamer Sammler zeigen hier dem Publikum, was bisher nur besonders Bevorzugten zugänglich war. Da die Ausstellung in einem Hause der Familie Six stattfindet und die Familie auch einige Räume ihres nebenan gelegenen bekannten Wohnhauses für die Ausstellung zur Verfügung gestellt hat, sind auch verschiedene der Sixschen Gemälde zu sehen, unter denen sich ja das berühmte Porträt des Bürgermeisters Jan Six, das Rembrandt im Jahre 1654 gemalt hat, befindet. Auch andere wohlbekannte Gemälde (mit Ausnahme der im ersten Stockwerk) sieht man hier. Rembrandts Porträt der Mutter des Bürgermeisters Six, und das kleine Bildnis des Dr. Bueno, zwei kleine Porträts des Lucas von Leyden, Terborchs Porträt des Jan Six, eine Landschaft von Ruysdael und eine von Hobbema, die Austernesserin von Jan Steen und das große Reiterbildnis Dirk Tulps von Paulus Potter. Einige Bilder aus anderen Sammlungen sind in den übrigen Räumen aufgehängt. Wir nennen nur ein Bild des Jan Miense Molenaer, ein Familienfest aus dem Jahre 1637, und eine Ansicht des alten Amsterdamer Rathauses von Saenredam. In einem kleinen Zimmer sind einige Zeichnungen und Radierungen Rembrandts zur Schau gestellt, u. a. eine Studie für das obenerwähnte Porträt des Bürgermeisters Jan Six, eine andere für die Anatomie des Jahres 1656 im Amsterdamer Reichsmuseum, ferner das radierte Porträt des Jan Six am Fenster mit der dazu gehörigen Zeichnung. In demselben Kabinett ist eine hübsche Zeichnung Cuyps, ein Taubenschlag, aufgehängt.

Von Bildhauerarbeiten sind nur zwei Werke des Artus Quellinus ausgestellt, das Brustbild aus Marmor des Nicolaes Tulp und eine Gruppe von Kindern, die einen Satyr necken, außerdem von T. Algardi ein David mit dem Haupte Goliaths aus Elfenbein.

Was die Antiquitäten, den wichtigsten Teil der Ausstellung betrifft, so sind dieselben selbstverständlich sehr verschiedener, meist aber erlesener Art. Neben einigen antiken Vasen und Gefäßen sieht man gute Silber- und Goldarbeiten vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Eine sehr interessante, frühe Arbeit ist das goldene Kreuz mit Perlenschmuck, ein Reliquiar, in das Darstellungen aus dem Leben der Mutter Gottes graviert sind und das eine Inschrift und die Jahreszahl 1361 trägt.

In der bedeutenden Sammlung von getriebenen, mit bildlichen Darstellungen geschmückten Silberplaketten, die als Boden von Schalen gedacht sind, fallen besonders auf zwei Arbeiten des Paulus von Vianen. Außer holländischen Arbeiten sind hier auch einige Plaketten im Stile des Joost Amman zu sehen.

In mehreren Schränken sind getriebene, gravierte und in Filigranarbeit angefertigte Gebrauchsgegenstände ausgestellt, wie Brotkörbe, Kästchen, Kaffeekannen usw., alles aus dem 17. und 18. Jahrhundert, auch viele Becher in den sehr verschiedenen Formen des 16. und 17. Jahrhunderts, darunter ein interessanter Becher in der Form einer Tulpe auf langem Stiel, eine Arbeit des Johannes Lutmar aus dem Jahre 1651, der von Dr. Nicolaes Tulp der Amsterdamer Chirurgengilde zum Geschenk gemacht worden ist. Eine vollständige Toilettentischeinrichtung: Spiegel, Frisierkasten, Dosen, Leuchter, Bürsten usw., ist ebenfalls holländische Arbeit von ungefähr 1700. Ein gedeckter Tisch trägt einen Tafelaufsatz und Suppenterrinen aus Silber, holländische Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Unter den guten Preziosen aller Art befinden sich u. a. einige Miniaturen, mehrere Uhren der Gebrüder Huaud. Von den Fächern sind u. a. ein paar in Vernis-Martin-Technik ausgeführt. Italienische, französische und holländische Spitzen, Kostüme aus dem 18. Jahrhundert sind neben Gobelinstoffen (holländische und chinesische) in den ziemlich kleinen Räumen in einigen Beispielen ausgestellt.

Chinesisches Porzellan aus den Kang hsi-, Yung cheng- und Kienlung-Perioden ist nebst einigen älteren Stücken und schönen Kwan-Yins, durch gute Exemplare vertreten.

Außerdem ist auch einiges europäisches Porzellan ausgestellt: Loosdrecht, Amstel, Sèvres, Dresden, Höchst, Frankenthal, Berlin; was die deutschen Porzellanmanufak-

turen betrifft, nicht in so großer Verschiedenheit wie bei Frederik Muller auf seiner augenblicklichen Ausstellung. Ein feines hell-braunrot gemaltes Teegeschirr aus der Berliner Fabrik fällt aber besonders auf.

Von guten Delfter Fayencen sieht man einen Satz von fünf großen polychromen Vasen, von denen die Deckelvase die Marke des Lambertus van Eenhoorn (vielleicht auch der des Lowijs Fictoor) trägt. Dann eine Sammlung von blauen und polychromen Bürsten kleinen Schuhen und Teebüchsen in verschiedenen Techniken, eine dieser Teebüchsen in der Technik des Rochus Hoppesteyn.

Auch eine italienische Schüssel mit figürlichen Darstellungen von Urbino ist ausgestellt.

Von den Möbeln nennen wir: ein deutsches Bett aus Palisanderholz mit eingelegter Elfenbeinarbeit, das noch den Stil vom Ende des 16. Jahrhunderts zeigt. Ein holländischer Lehnstuhl aus schwarzem Ebenholz trägt die geschnitzte Jahreszahl 1638. Ein holländischer Schrank »Beeldenkast« aus Eichenholz mit Schnitzarbeiten (allegorische Tragfiguren und Darstellungen aus dem Leben der Susanna), datiert von ungefähr 1640. Holländische Lehnstühle und Stühle aus der Mitte des 17. Jahrhunderts sind bezogen mit selten gut erhaltenen Gobelinarbeiten mit Blumenmuster. Außerdem befinden sich in den Zimmern noch ein Kunstschrank aus dem 17. Jahrhundert, Sekretäre, Kommoden und Konsolentische, teilweise französische Möbel aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von den Uhren seien noch erwähnt eine große Standuhr in Boullearbeit, eine Konsolenuhr aus vergoldeter Bronze im Stile Ludwigs XV. und eine Wanduhr im Stile Ludwigs XVI. Ein Taufbecken in eleganter Form zeigt den Stil Ludwigs XVI. Die eingangs genannten Empiremöbel aus dem Besitz der Königin bestehen aus: Bett, Spinett, Kommoden, Waschtisch, Stühlen, großem Standspiegel, Leuchtern, Uhren, Kandelabern und Girandolen, alles aus Magahoniholz mit vergoldeten Bronzebeschlägen.

Ein Zimmer im Stile Ludwigs XVI. im Wohnhause der Familie Six ist mit den zugehörigen Stühlen auch als Ausstellungszimmer eingerichtet, während sich in den anderen Zimmern u. a. ein englischer Kamin mit reicher Bildhauerarbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts befindet.

Nennen wir zuletzt noch die Bucheinbände, Manuskripte und Miniaturen aus Manuskripten; darunter verschiedene niederländische Stundenbücher aus dem 15. Jahrhundert. In demselben Wandschrank befindet sich das Album amicorum des Jan Six, die »Pandora« mit zwei Zeichnungen Rembrandts. *Dr. Elisabeth Neurdenburg.*

In der **Kunsthütte** in Chemnitz findet eine Ausstellung von Gemälden von Franz Bunke, Ober-Weimar statt, dessen zartsinnig ehrliche Landschaften eingehende Vertiefung und Liebe des Beschauers verdienen. Einer von den Wenigen, deren Schaffen im schlichtesten Kleide die höchste Innigkeit verbirgt, und dem die schwülstig, übertriebene Art der Einführung, die ihm seinerzeit A. Egger-Lienz anläßlich der Wiener Ausstellung bei Pisko 1914 zukommen ließ, nur Unrecht tut.

Im Gegensatze dazu wirkt Eichler-München in seiner oft allzu manierierten und manchmal leider auch nach Verflachung hinweisenden Art fast befremdend, wenn auch aus vielem noch die große Tüchtigkeit des sonst so beliebten und geschätzten Künstlers hervorleuchtet. *E. M.*

VEREINE

Leipzig. Die **Gesellschaft der Freunde des Kunstgewerbemuseums** hat in diesem Jahre zwei Sitzungen abgehalten. Im Februar besprach Herr Rudolf Brockhaus eine Sammlung französischer Flugblätter und Karikaturen aus den Kriegsjahren 1870/71, die im Kunstgewerbemuseum ausgestellt war. In der März-Sitzung sprach Herr Geheimrat von Seidlitz über den Raffael und Lionardo der Sammlung Czartoryski, die jetzt in der Königlichen Gemäldegalerie in Dresden ausgestellt sind. Herr Dr. Wackernagel hielt einen Vortrag über Baseler Rokokobauten und Herr Direktor Graul besprach neue Erscheinungen über deutsche Porzellane und einige neue Erwerbungen des Kunstgewerbemuseums. Als Geschenk der Gesellschaft wurde dem Kunstgewerbemuseum eine oberitalienische geschnitzte Kassette mit reichem Groteskenschmuck, eine Arbeit vom Beginn des 16. Jahrhunderts überwiesen.

VERMISCHTES

Das Berliner Universitätsbild von Kampf vollendet. Nach beinahe einjähriger, fast ununterbrochener Arbeit hat Professor Arthur Kampf sein Monumentalbild »Fichte als Redner an die deutsche Nation« vollendet. Das Gemälde, das die Stirnwand der neuen Universitätsaula schmückt, dürfte bei der nächsten Universitätsfeierlichkeit am 3. August enthüllt werden. Zurzeit steht noch das wandgroße Gerüst, auf dem Kampf sein Bild unmittelbar auf die Mauer gemalt hat. Ein solch großes Fresko bedarf noch längere Zeit nach der Fertigstellung der Beobachtung, um Ungleichmäßigkeiten des Trocknens usw. auszugleichen. Die weitere Umgestaltung der Stirnwand der Aula, für die Kampf auch Vorschläge gemacht hat und die Aufstellung von zwei Büsten, des königlichen Stifters der Universität, Friedrich Wilhelms III. und unseres Kaisers, befürwortete, ist bisher noch nicht in Angriff genommen.

Ein neues Hindenburg-Bildnis. Professor Karl Ziegler, der am Posener Kaiser-Friedrich-Museum wirkende Bildnismaler, hat jetzt ein großes Bildnis des Generalfeldmarschalls von Hindenburg nach dem Leben vollendet. Ziegler hat den Sieger von Masuren im Profil, stehend in ganzer Figur gemalt. Der Heerführer hat im Hauptquartier des Ostens dem Künstler fast eine Woche hindurch für sein Bildnis gestanden.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 24. 12. März 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ERKLÄRUNG

Der Pariser »Matin« hatte vor mehreren Wochen einen Artikel über die Entführung berühmter Kunstwerke aus Belgien nach Deutschland veröffentlicht; danach sollten alle Teile des Genter Altars der Brüder van Eyck, die sich in der Kathedrale zu Gent und in der Brüsseler Gemäldegalerie befinden, nach Berlin gebracht worden sein, ebenso die Werke Hans Memlings aus Brügge und die Bilder von Dirk Bouts (Erasmus-Martyrium und Abendmahl) aus Löwen. Daß diese Behauptungen des »Matin« freie Erfindung sind, war durch die in deutschen und ausländischen Zeitungen veröffentlichten Berichte der Kaiserlichen Zivilverwaltung über die Revision der Kunstdenkmäler in Belgien schon längst erwiesen. Da indessen der Matinbericht trotzdem später auch von italienischen Zeitungen (Stampa, Tribuna) übernommen und weitergetragen wurde, so mögen noch einmal die folgenden Tatsachen festgestellt werden:

1. Die beiden Flügelbilder vom Eyckschen Genter Altar haben die Brüsseler Gemäldegalerie seit Kriegsausbruch nicht verlassen und sind, da die Galerie im Januar wieder eröffnet worden ist, an derselben Stelle zu sehen, wo sie immer waren.

Daß aus den Brüsseler Museen, die nach einer Meldung des Pariser »Journal« durch die Deutschen bis auf geringe Reste ausgeraubt worden sein sollten, kein Stück entfernt worden ist, kann von den belgischen Beamten dieser Sammlungen bestätigt werden.

2. Die vom »Matin« angeführten Bilder des Dirk Bouts sind aus der Peterskirche von Löwen, da sie durch den Dachstuhlbrand gefährdet waren, nebst dem ganzen Kirchenschatz von St. Peter durch das deutsche Militär in das Löwener Rathaus übertragen worden, wo sie sich noch heute unter der Aufsicht des Bürgermeisters von Löwen befinden.

3. Der Eyck-Altar aus der Genter Kathedrale und die Bilder Memlings in Brügge sind vor der Besetzung der beiden Städte von den kirchlichen und städtischen Behörden in Gent und Brügge verborgen worden und in deren Obhut verblieben.

Im Auftrage des
Kaiserlichen General-Gouvernements
DR. v. FALKE.

* * *

FRIEDRICH DÖRNHÖFFER UND DIE K. K. STAATSGALERIE IN WIEN

Mit Ende des Jahres 1914 legte Friedrich Dörnhöffer die Direktion der k. k. Staatsgalerie in Wien nieder, um in München den Posten eines Generaldirektors der Kgl. bayrischen Staatsgalerien anzutreten. Im neunzehnten Jahrhundert hatte in Wien die Kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere mit die Aufgabe übernommen, Werke lebender Künstler Österreichs zu sammeln. Da aber die programmlose wenig ersprießliche und wahllose Art des Sammelns in diesem Kunstinstitut allgemein verstimmte und es namentlich an jedem Zusammenarbeiten mit dem wirklich lebendigen Zweig des Wiener Kunstlebens absolut mangelte, so entstand um die letzte Jahrhundertwende in österreichischen Künstlerkreisen, die aus dem Ephemeren der Wiener Kunstausstellungen ein bleibendes Gebilde gestalten wollten, der Gedanke der Gründung einer selbständigen von der Hofsammlung freien modernen Galerie. Der Staat, das Land Niederösterreich und die Stadt Wien beteiligten sich an diesem Unternehmen, das ursprünglich an das Programm Wiener Kunstausstellungen gebunden war. Eine Kommission — der immerhin Männer wie Robert von Schneider und Carl Moll angehörten — wählte aus diesem Material jene Werke heraus, deren Werte sie für bleibend hielt, und es darf nicht verhehlt werden, daß so neben vielem Mittelmäßigen auch manches hervorragende Werk erworben wurde. Als zeitliche Grenze wurde die Regierungszeit Kaiser Franz Josefs I. bestimmt; in erster Linie wurden wohl Werke österreichischer Künstler angekauft, aber auch von Reichsdeutschen und Ausländern sollten Gemälde und Skulpturen erworben werden, da man sich davon eine Belebung des Wiener Ausstellungslebens erhoffte. Als Gebäude wurde der neuen Schöpfung vom Hofe großmütig das untere Belvedere zugewiesen. Als im Jahre 1903 diese moderne Galerie in den herrlich schönen, aber für diese Zwecke in ihrem Prunk und in ihren Beleuchtungsverhältnissen wenig geeigneten Räumen eröffnet wurde — Moritz Dreger hatte einen provisorischen Katalog verfaßt — da nahm die Öffentlichkeit namentlich im Deutschen Reich vor allem nur Kenntnis von der Aufstellung der beiden großen Monumentalgemälde Max Klingers, des Parisurteils, das der jüngst verstorbene Triester Architekt Alexander Hummel gestiftet hatte, und des Christus im Olymp. — Die Unzulänglichkeit des Programms zeigte sich zuerst an den zu äußerlich gestellten zeitlichen Grenzen. Es wurde die Altwiener Kunst des Vormärz mit ihrem großen Führer Waldmüller einbezogen. Land und Stadt zogen sich bald von der Schöpfung zurück, der Staat allein nahm sie

in die Hand. Der schnelle und bis heute hoffnungslose Rückschritt im künstlerischen Niveau der Wiener Ausstellungen brachte die Notwendigkeit mit sich, die anzukaufenden Werke unmittelbar vom Künstler oder aus dem Handel zu erwerben und vor allem machte sich der Wunsch nach einheitlicher Leitung durch einen kunsthistorisch gebildeten Fachmann geltend. So wurde denn im Jahre 1909 der damalige Leiter der Kupferstichsammlung in der k. k. Hofbibliothek Dr. Friedrich Dörnhöffer an die Spitze der modernen Galerie berufen, die 1912 in k. k. Staatsgalerie umgetauft wurde. Es ist ein großes und bleibendes Verdienst des k. k. Unterrichtsministeriums, daß es dem neuen Direktor nicht nur in reichem Maße Gelder zur Verfügung stellte, sondern ihn auch frei und ohne Einschränkung durch irgend eine Kommission walten ließ. Wenn er jetzt die Sammlung verließ, so konnte er freilich in der kurzen Spanne Zeit kein abgerundetes Ganzes schaffen, das sich der Hamburger Kunsthalle oder der Berliner Nationalgalerie zur Seite stellen ließe, aber er hat aus dem vagen molluskenhaften Gebilde, das er vorfand, eine lebenskräftige Schöpfung gestaltet und die Richtlinien für das Weiterbestehen der Staatsgalerie auf lange Zeit deutlich vorgezeichnet.

Wenn von Dörnhöffers Erwerbungen die Rede sein soll, so müssen wir in erster Linie der österreichischen und insbesondere der Wiener Schule gedenken, deren würdiger und reichlicher Vertretung in der Galerie er mit Recht seine hauptsächlichste Aufmerksamkeit zuwandte. Da ist ist vor allem Waldmüller zu nennen, der feine, intime Künstler und Vorahner einer großen Farb- und Lichtkunst. Ihm galt Dörnhöffers besondere Liebe, und wir dürfen hoffen, daß seine Übersiedlung nach München den Plan, ein zusammenfassendes Werk über diesen Meister zu schreiben, im schlimmsten Falle aufschiebt, nicht aufhebt. Was vor 1909 von diesem Meister erworben wurde — und es war der Zahl nach nicht wenig — das waren große überladene Stilleben, das waren reine Vedutenlandschaften, Ansichten von schönen Punkten Österreichs, das waren jene Genreszenen, die bei minutiöser, an Dou oder Frans Mieris gemahnender Feinheit der Technik an süßlicher Sentimentalität und verlogener Übertriebenheit des Ausdrucks die Kompositionen eines Adriaen van der Werff oder Greuze weit hinter sich lassen. Die Auswahl war rein nach dem Geschmack eines Bourgeois-Publikums getroffen, das vor allem diese Seite von Waldmüllers Werk wegen der Gefälligkeit der Sujets schätzte. Eine Ausnahme bildeten nur die paar kleinen, malerisch und psychologisch so überaus fein gesehenen Bildnisse, die schon auf Tschudis Jahrhundertausstellung glänzten. Erst jetzt aber, nach den Neuerwerbungen Dörnhöffers, kann sich der Besucher der Staatsgalerie ein klares Bild von der Entwicklung und der künstlerischen Potenz Waldmüllers machen. Nur aus den zwanziger Jahren (der ersten Epoche des Künstlers) fehlt leider ein wirklich charakteristisches Werk, wie es die Hamburger Kunsthalle in dem Jungen mit der Laterne besitzt. An Flächenausdehnung nimmt die erste Stelle das lebensgroße Bildnis der Familie Kerzmann von 1835 ein. Was wir vor allem an dem Werke bewundern, ist die glänzende stoffliche Charakterisierung und der fabelhafte Schmelz in der Modellierung, jene Eigenschaften, die den an viel kleineren Formaten geübten Maler verraten. Die Perchtoldsdorfer Hochzeit von 1843 ist eine sehr wirkungsvoll abgewogene Komposition, die aus knapp nebeneinandergesetzten Einzelgenreszenen besteht. Sie bedeutet eine glänzende Repräsentation jener Epoche, die in der illustrativen, milieugetreuen Schilderung ländlichen Sonntagslebens eines der wichtigsten Themen der Malerei erblickte. Reinsten Genuß bietet die große Praterlandschaft von 1849 in ihrer tiefen Sattheit des Lokaltons. Der Kontrast zwischen dem in hellem Sonnenlicht modellierten vordersten Baumriesen und der beschattenden Raumtiefe zwischen den Stämmen ist zu Harmonie gedämpft. Er läßt erkennen, mit welchem Erfolg Waldmüller in seiner Jugend die Landschaften Jakob Ruisdaels kopierte. Die Düsterkeit in der Monumentalität des großen Haarlemers ist hier einer Lieblichkeit gewichen, die aus des Künstlers eigenstem wienerisch-weichem Temperament herausströmt. Können wir in der Perchtoldsdorfer Hochzeit den Vorläufer eines seit den Sezessionen zu tief eingeschätzten Knaus oder Vautier erkennen, so läßt des Künstlers reifstes und eigenstes Werk, die Kinder vor der Fronleichnamsprozession, bereits die malerischen Werte der großen Impressionisten vorausahnen. Trotz der altmeisterlichen Technik sehen wir die Gestalten fast im Freilicht mit farbigen Schatten, bewundern wir eine in dieser Intensität bisher der bildenden Kunst unbekannte Helligkeit schräg einfallenden Sonnenlichts. Unter den Spätwerken des Künstlers (1857) ragt ferner der Dorffrühling im Wienerwald hervor — ein Thema, von dem die Berliner Nationalgalerie eine veränderte Wiederholung besitzt. Die Figuren sind hier völlig mit der Landschaft zusammengesehen als ebenso wie Bäume und Wiesen der Atmosphäre unterworfene Glieder der Gesamtnatur. Einen eigenen Reiz gibt dem Bilde der Gegensatz zwischen der verdämmernden Ferne und dem zeichnerisch feinen Geäst der noch unbelaubten Bäume des Vordergrunds, das die ganze obere Bildhälfte überzieht. Die Heimkehr von der Arbeit ist ein anderes Beispiel des Spätstils Waldmüllers, bei dem allerdings die Figuren zu nahe und für sich und zu wenig im Zusammenhang mit der wundervoll dämmerigen Ferne links gesehen sind. Einige kleine Kabinettstücke runden noch das Bild vom reichen Schaffen des Künstlers, das wir jetzt bei einem Besuche der Staatsgalerie gewinnen, ab, so die Schönbrunner Ruine und vor allem die ungeheuer feinfühlig gemalte Waldschlucht, dann das kleine Rosenstilleben und die gegen das Licht gesehene Traubenranke vor der Fensteröffnung. Von anderen Wiener Genremalern der Biedermeierzeit ist Fendi zu nennen, dessen »Besuch« eine besonders anmutige Probe seiner gefälligen Kunst bedeutet. Das nicht ganz vollendete Bild ist von harmonischer Duchsichtigkeit des Lokalkolorits und von der dem liebenswürdigen Künstler eigenen Feinheit der Genreauffassung, die ohne jede Affektiertheit das Psychologische

der momentanen Situation trefflich herausarbeitet. Von Ludwig Schnorr von Carolsfeld wurde eine Waldpartie mit Rehen erworben, ein Bildchen, das sich wegbewegt von der etwas langweiligen Korrektheit der großen Landschaftskompositionen dieses Malers und an Schwindsche Naturfeinheiten gemahnt. Weniger reich vertreten sind dagegen die an künstlerischer Bedeutung allerdings zurückstehenden Stilisten des Vormärz wie Rahl, und die Klassizisten und Porträtisten vom Beginn des Jahrhunderts fehlen noch ganz.

Von den österreichischen Malern der sechziger, siebziger und achtziger Jahre erwarb Friedrich Dörnhöffer eine recht erkleckliche Bilderzahl. So ist jetzt Pettenkofen, dessen malerisches Können ihm seinerzeit internationalen Ruf verschaffte und der nun bei Sammlern — allerdings fast ausschließlich in Wien — wieder sehr beliebt zu werden scheint, durch eine große Anzahl kleiner Bildchen aus der Pußta und dem Zigeunerleben und Studien aus Italien vertreten, die alle den diesen Malereien eigenen schwermütigen Reiz des Undefinierten, leicht Angedeuteten, fast Unwesentlichen aufweisen. Klarer noch als diese späten Sachen zeugt von dem großen Talent Pettenkofens das frühe Bild mit österreichischen Soldaten, die eine Furt durchschreiten. Bei ganz durchsichtiger Klarheit der Farbe und großem Reichtum im Terrain und in Wolkenbildung eint das Ganze die Kraft der malerischen Stimmung. Von dem Tiermaler Otto von Thoren, der in seinen großen Kompositionen konventionell und unlebendig wirkt, sind drei kleinere Bildchen vorhanden, die in der Kraft der Bewegung zwar nicht an Teutwart Schmitson heranreichen, in der Behandlung von Licht und Atmosphäre aber bereits den Impressionismus vorbereiten und in dem geschickt und einfach gewählten Bildsujet und Ausschnitt eine Natürlichkeit atmen, die an die Maler der heimatlichen Scholle von der letzten Jahrhundertwende gemahnt. Beinahe noch vorgeschrittener ist ein Bild mit Kühen auf der Weide, die in starken Kontrast von Sonne und Schatten gestellt sind, von Rudolf Ribarz. Ein Hof von diesem Künstler zeugt dann von seinem Sinn für Tonabstufungen und liebesvolles Versenken ins Detail. Die Größe der Form des erstgenannten Werkes ist freilich hier nicht erreicht. Stilisierter als diese reinen Naturalisten wirkt Romako, sein groß gesehenes Gasteiner Tal ist in die erste Reihe seiner Werke zu zählen. Jakob Emil Schindler, Eugen Jettel und Theodor von Hörmann, die diesen Kreis von Malern schließen, waren bereits vor dem Dienstantritt Dörnhöffers, wenn auch freilich nicht mit ihren allerersten Werken, in der Galerie vertreten. Dagegen erwarb dieser erst von Franz Rumpler eine sehr große Zahl gutgesehener Skizzen und Studien und die reiche Sammlung von Aquarellen Rudolf Alts, die ein bißchen zu sehr auf das rein Vedutenhafte zugeschnitten war, wurde durch einige Landschaften vermehrt, in denen sich das feinsinnige, allerdings auch recht kleinliche Talent dieses Malers am gefälligsten zeigt, namentlich wenn es gilt, feines Geäst hoher Baumriesen sich von der Himmelsbläue abheben zu lassen und die klare Zerklüftung ferner Kalkberge herauszuarbeiten oder die Durchsichtigkeit venezianischer Luft zum Ausdruck zu bringen.

Den Titanen deutscher Monumentalkunst, einem Böcklin, Feuerbach, Marées hat Österreich auch im Entferntesten nichts zur Seite zu stellen. Der glänzende Repräsentant der Wiener Kultur in dieser großen Zeit ist Hans Makart, in dem wie in Lenbach wirkliches eigenes Können, eine fabelhafte Anempfindungsgabe und an Kitsch oft hart streifende Effekthascherei eng nebeneinander wohnen. Bisher war er mit mehr konventionellen Werken in der Galerie vertreten: mit den fünf Sinnen von allzu stark betonter Absicht, durch stärker bewegte schöne Frauenleiber zu wirken, mit einem Plafond von venezianischem Farbcharakter und mit einigen malerisch interessanten Skizzen zu Deckenbildern und Theatervorhängen. Diesen Bestand vermehrte Dörnhöffer durch die Studie einer in reiner Rückenansicht gesehenen Dame am Klavier, die mit breitem Pinsel und zarten Farben auf die Wirkung des herrlich braunroten Haarknotens hin gemalt zu sein scheint und durch das große Porträt der schönen Frau Plach, das kompositionell die Pose genuesischer van Dycks mehr in der Art sehr geschmackvoller Photographen variiert, aber in der Wirkung des vielen altmeisterlich gemalten Weiß und der lebensvollen Wiedergabe der reichen Fülle blonden Haarschmucks von der großen Malkultur Makarts Zeugnis ablegt. Leider ist Makarts etwas älterer Zeitgenosse Canon, der ähnlichen Zielen wie dieser zuschreitet und ihn in seinen besten Werken, die ein vielleicht allzustarkes Versenken in die Kunst des Rubens verkünden, an kräftiger Natürlichkeit übertrifft, in der Galerie noch nicht ausreichend vertreten, da das ungeheuer wirkungsvolle lebensgroße Bildnis eines Rüdenmeisters, das im vorigen Sommer als Leihgabe des Grafen Wilczek ausgestellt war, wieder an den Besitzer zurückwandern mußte. Von lebenden Österreichern ist vor allem Klimt zu nennen, der vorher nur durch den allzu kunstgewerblichen Kuß vertreten war, der freilich in der Zeichnung der nackten Teile und in dem psychologischen Herausarbeiten des Typischen aus dem Individuellen des Gegenstands charakteristisch für den Maler ist. Nun können wir daneben noch ein weibliches Bildnis (als Leihgabe des Landesmuseums) und zwei Landschaften bewundern. Der helle blumige Duft des Kolorits in dem Bauernhaus hinter den Obstbäumen erhebt dieses Bild über die etwas süßliche und verschwommene Seeansicht. Die Süßlichkeit in der Farbstimmung teilt mit Klimt auch Andri, der in der Wahl seiner Motive aber mehr an Egger-Lienz erinnert und dessen Holzfäller und Mutter und Kind durch die klare Zeichnung und die gute Erfassung des Hochgebirgscharakters auffallen. Auch von slawischen Künstlern wurden versprechende Talentproben angekauft, wenn freilich noch einige wichtige Tschechen wie Manes, Slaviczek, Filla fehlen. Dafür ist Svabinsky sehr ausreichend vertreten. An Plastiken ist die große Marmorfigur eines kauernden weiblichen Aktes von Jan Stursa zu nennen, die von der römischen Ausstellung 1911 rühmlichst bekannt ist.

Durch diese Vervollständigung der Wiener Schule ist in der Staatsgalerie nun ein Gebilde entstanden, das zwar gelegentlich von Dörnhöffers Nachfolger durch glückliche Einzelerwerbungen vermehrt werden mag, das aber in seiner Gesamtheit bereits ein so klares Bild des künstlerischen Schaffens in dieser deutschen Kunstprovinz gewährt, wie es durch die vorbildliche Sammlertätigkeit Lichtwarks und Tschudis für die Hamburger und Berliner Maler erzielt wurde. Gerade diese reiche Vergangenheitsschau der Staatsgalerie beweist wieder klar, daß es sich in Österreich auch im 19. Jahrhundert nur um provinzielle Kunstrichtungen handeln kann, die für eine künftige entwicklungsgeschichtliche Darstellung von größtem Interesse sein werden, die aber niemals selbst anregend und belebend auf die großen künstlerischen Genietaten gewesen sind und denen selbst Persönlichkeiten wie Berlin sie in Schadow und Menzel besitzt, versagt geblieben sind. So gewinnt diese große Sondersammlung erst dann allgemeine Bedeutung, wenn sie angegliedert ist an ein Museum, in dem die großen und führenden Meister in Deutschland eine reiche Vertretung gefunden haben. Erst dann wird man die vielen Ansätze, die Wiener Künstler zur Erreichung neuer Ziele gemacht haben, deren letzte Folgerungen zu ziehen ihrer Natur aber versagt blieb, in richtigem Lichte würdigen können. Auch auf diesem Sammlungsgebiet traf Dörnhöffer nur äußerst unvollkommene Ansätze vor. Die Vertretung Böcklins und Thomas war weniger als mittelmäßig, die Liebermanns nicht ausreichend, die von Marées direkt kläglich; ein früher Uhde und der Kopf von Leibls zerschnittenem Bauernmädchen waren die einzigen wirklich guten deutschen Bilder. Wenn Dörnhöffer von den großen Deutschen numerisch keine annähernd so große Zahl erwerben konnte wie von den Altwienern, so lag es daran, daß er zu einer Zeit an die Spitze der Staatsgalerie, der er so kurz vorstand, berufen wurde, in der das Beste von Leibl oder Menzel, von Feuerbach oder Marées bereits in festen Händen war und in der auch Meisterwerke eines Thoma oder Trübner nur mehr mit Summen bezahlt werden können, für die man zehn und mehr österreichische Bilder erhält. Immerhin ist jetzt auch auf diesem Gebiete die Staatsgalerie um einige Perlen reicher, wenn freilich auch der absolute Mangel an vor 1870 entstandenen Bildern sich sehr unangenehm fühlbar macht. Feuerbachs großes und einfaches Brustbild seiner Stiefmutter hängt nun dem Bildnis der Gräfin Treuberg von Leibl gegenüber, in dem der strenge zeichnerische Umriß einen so pikanten Gegensatz ergibt zu der hellen malerisch freien Behandlung des Kleides. Von Leibl wurden ferner die Skizze zu den berühmten Kritikern und eine ganz hervorragende Studie zweier Bäuerinnenhände von fabelhaftem Schmelz des Inkarnats erworben, und der junge Trübner ist durch einen Buchenwald vertreten, der mit seiner duftigen Lichtführung zu den reizvollsten Kabinettstücken des Meisters gehört. Schließlich ist ein später Liebermann zu erwähnen, ein stark gespachtelter Jäger mit Hunden, hinter dem sich die weite Düne erstreckt, die mit großem Tonreichtum und mit ungeheuer charakteristischer Wiedergabe der schweren Erdmaterie gemalt ist. Dagegen fehlen die jüngeren Maler vollständig. Die deutsche Bildhauerkunst repräsentiert Lederers Strauß-Büste.

Einer Ehrenpflicht glaubte Dörnhöffer Genüge zu leisten, als er von Karl Schuch, dessen Wiege in Wien stand und der hier seine erste künstlerische Ausbildung genoß — mag er künstlerisch auch zu dem ganz unprovinzionellen Münchner Kreis Leibls und Trübners gehören —, eine Kollektion zusammenbrachte, die gegenwärtig unter allen deutschen Galerien wohl die reichhaltigste sein dürfte. Den Reigen beginnt eine Ansicht des Gosau-Sees, die in Wahl von Bildthema und -ausschnitt und in der lockeren Technik an Schuchs ersten Lehrer Halauska erinnert, aber bereits ein viel energischeres, zielbewußteres Talent bekundet. Zeitlich folgen einige kleine Landschaftsstudien, von denen zwei Motive aus italienischen Bergen behandeln und durch große Klarheit des Detailstudiums hervorragen und die nicht so ganz gelungene Studie eines Schimmels. Die Münchner Zeit ist durch das berühmte Selbstbildnis vertreten, über das Hagemeister das Urteil fällt, daß es in der Charakteristik dem Schuchbildnis Leibls nur um ein Geringes nachsteht, im Ernst der Auffassung und der Ausführung ihm aber gleich sei. Aus den venezianischen Jahren ist das Hauptwerk des Künstlers da, das große, unendlich reiche Küchenstilleben, das trotz eingehendster Erfassung der Materie jedes einzelnen Gegenstands doch so wundervoll harmonisch im Gesamtton ist, als wäre er von einem der großen Niederländer gemalt. Dabei kenne ich kein Stilleben, das im Gesamtaufbau so monumental wirkt wie dieses, so daß der Beschauer über der Freude an der Wiedergabe der tausend Einzelheiten, nie die Größe in der Wirkung des Ganzen aus dem Auge verliert. Aus den Sommern in Ferch und Kähnsdorf sehen wir eine Havellandschaft von sehr gelungenem Aufbau und ein Moorbild, das durch tonige Reichheit erfreut. Eine große Landschaft von Doubs mit einem ganz hellen, sonnig beleuchteten Wald ist ein wenig im Flächenhaften stecken geblieben und von nicht ganz einheitlicher Wirkung in der Lichtverteilung, gehört aber zu den verhältnismäßig besten dieser späten Landschaftsbilder Schuchs. Der Pariser Zeit gehören schließlich zwei Stilleben an. Auf dem einen sind der Metallbecher und der Teller mit Camembert mit grandioser Virtuosität gemalt, während der etwas branstige Hintergrund leider zu wenig zurückgeht; das andere mit einer gespaltenen Melone und sammetweichen Pfirsichen und Trauben darf als schlechtweg vollendet bezeichnet werden.

Von Franzosen erwarb Dörnhöffer neben weniger bedeutenden Kleinigkeiten von Daumier, Monet und Pissarro das große Hauptwerk aus Manets früher spanischer Zeit, die malerisch sehr reizvollen wenn auch etwas mangelhaft komponierten Bettler von 1861 und von Renoir einen späten weiblichen Akt, der zum Leichtesten, Duftigsten, Farbenreichsten gehört, was dieser schöpferischeste aller Impressionisten geschaffen hat. Rodin ist nun als Bronzekünstler

durch den wundervoll vergeistigten Mahler-Kopf vertreten.

Als im Jahre 1912 die »moderne Galerie« in k. k. Staatsgalerie umgetauft wurde, war diese Neubenennung verbunden mit einer Erweiterung des Programms, zu der der alte Name nicht mehr passen wollte. Es sollte das junge Institut nicht nur eine rege Sammeltätigkeit über moderne Kunst entwickeln, sondern auch die altösterreichische Malerei und Plastik des 15.—18. Jahrhunderts sollte hier eine Pflegestätte finden. Während das kunsthistorische Hofmuseum immerhin einen wertvollen Bestand an österreichischer Barockmalerei und eine Reihe von Salzburger und — seit neuester Zeit — auch Tiroler Bildern des 15. Jahrhunderts besitzt, war die österreichische Plastik in Wien — abgesehen von wenig glücklichen Einzelbestrebungen des österreichischen Museums und von Privatsammlungen wie die Dr. Figdors — so ziemlich heimatlos. Daß das neugeplante Unternehmen mit den größten Schwierigkeiten verbunden war, dessen war man sich ohne weiteres klar. Denn abgesehen davon, daß die österreichischen Gebiete keine geschlossene Kunstprovinz bilden — bayrische Kunstwerke z. B. sind oft kaum zu unterscheiden von tirolern einerseits, von salzburgern andrerseits, während wieder die Kunst der Sudetenländer nach ganz anderen außerhalb der Monarchie gelegenen Zentren gravitiert wie die der Alpenländer — ist der überwiegende Teil des wirklich Guten aus österreichischer alter Kunst teils im festen Besitz von Klöstern, Kirchen und Adelsitzen, teils bereits ins Ausland gewandert. Immerhin sollte das bis jetzt schließlich Vernachlässigte endlich nachgeholt und vorläufig wenigstens der Grundstock gelegt werden für eine Sammlung, von der die Hoffnung bestehen kann, daß sie noch mehreren Generationen ein leidliches Bild von Österreichs künstlerischer Vergangenheit geben werden. Wie recht man hatte, sich an leitender Stelle der Größe des Wagnisses, heute noch an die Gründung dieses Unternehmens zu schreiten, bewußt zu werden, läßt sich vor allem daraus erkennen, daß unter der für die kurze Sammelzeit Dörnhöffers erstaunlich großen Zahl von Plastiken und Malereien, die dieser mit größtem Fleiße zusammentrug, sich unter kunsthistorisch mehr oder weniger interessanter Handwerksware nur ein einziges wirklich hervorragendes Kunstwerk befindet: eine südböhmische Steinmadonna mit Resten alter Bemalung aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, voll reichster und edelster Schönheit, die in ihrer Zartheit des Ausdrucks und in dem Reichtum und der Geschlossenheit der Faltenmotive an die besten burgundischen Skulpturen der Zeit erinnert. Aus dem 18. Jahrhundert sind Skizzen von Maulpertsch und Wink zu nennen.

Noch ist bis heute die Stelle Dörnhöffers nicht wieder besetzt worden und die Galerie ohne Leitung eines Fachmannes, ja ohne kunsthistorischen Beamten geblieben. Des Nachfolgers harren vor allem zwei große Aufgaben, Unternehmungen, die von Dörnhöffer bereits gesichert wurden, die aber noch nicht einmal ins Anfangsstadium getreten sind. Die erste ist die Vereinigung der Gemäldesammlung in der Akademie der bildenden Künste, diesem wüstesten, unkünstlerischsten aller Bilderdepots, das größte Meisterwerke und wertlose Kopien, sie nivellierend, gemeinsam verschluckt hat, mit der Staatsgalerie. Diese Vereinigung wäre nicht nur ein Glück für die Akademiegalerie, der eine neue wissenschaftliche Leitung wohl erst die Gewähr böte für eine Heraushebung des Wesentlichen und eine würdige Aufstellung der reichen Niederländersammlung und der schönen Guardi, auch für die Staatsgalerie bedeutete sie eine Ergänzung der modernen Abteilung (Waldmüller, Amerling, Rahl, Canon, Schleich, Ludwig Schnorr, Knaus, Courbet, Leibl sind z. B. mehr oder weniger gut in der Galerie vertreten) und eine wertvolle Bereicherung des retrospektiven Teiles durch den alten Bestand an österreichischen Gemälden des achtzehnten Jahrhunderts. Diese Vereinigung brächte dann auch die Unterstellung der reichen Handzeichnungssammlungen der Akademie unter die neue Leitung der Staatsgalerie mit sich. Dörnhöffer hatte ja bereits seine Ankäufe auf diesem Gebiet (zu erwähnen sind vor allem Zeichnungen von Leibl und von Jungösterreichern) mit Rücksicht auf diesen Bestand gewählt.

Die zweite Aufgabe ist der Neubau eines Museumsgebäudes, der finanziell bereits sichergestellt war und mit Rücksicht auf große Ausdehnungsmöglichkeiten in den nächsten Jahrzehnten als ein provisorisches anbaufähiges Gebäude für ein bis zwei Generationen auf den der Staatsgalerie gehörigen Gründen im Prater nach Plänen Josef Hoffmanns im Herbst 1914 begonnen werden sollte. Leider hat der Krieg auch hier einen Strich durch die Rechnung gemacht.

Hoffen wir, daß das Ministerium einem Manne die Leitung übertragen wird, der mit scharfem Qualitätsurteil und gediegener kunsthistorischer Schulung Initiative und sicheres Auftreten vereint, der mit junger Tatkraft an die großen Unternehmungen herantritt und dem es gelingt, auch weitere Kreise für die ihm unterstellten Sammlungen zu interessieren.

Ludwig von Baldass.

NEKROLOGE

Regierungsbaumeister Wilhelm Bohnsack ist in der Gegend von Arras an der Spitze seiner Kompagnie gefallen. Die bedeutendste Leistung des Architekten steht in Berlin. Als Hilfsarbeiter im Bauten-Ministerium leitete er den Neu- und Erweiterungsbau der preußischen Zentral-Genossenschaftskasse. Der Bau, der unter Fortgang des Geschäftsbetriebes ausgeführt werden mußte, zeigt ebenso künstlerischen Feinsinn wie eine ausgezeichnete Anpassung an die praktischen Erfordernisse eines Bankbaues. Bohnsack, der ein Alter von 39 Jahren erreichte, war der Sohn des bekannten Braunschweiger Professors der Architektur und hat bis zum Jahre 1913 im Bauten-Ministerium gearbeitet. Seitdem leitete er das neugeschaffene Hochbauamt in Kattowitz.

PERSONALIEN

Die Sachverständigen-Kommissionen bei den Berliner Museen sind jetzt für die Zeit vom 1. April 1915 bis 31. März 1918 gebildet worden. Im allgemeinen hat sich gegen die bisherige Zusammensetzung wenig geändert.

Die Kommission für die Gemäldegalerie hat ihr Mitglied, den Grafen Harrach, durch den Tod verloren; in die für die Sammlung von Bildwerken und Abgüssen christlichen Zeitalters ist Wirkl. Geh. Rat Dr. v. Bode neu als Vorsitzender hinzugekommen. Aus der Kommission für das Münzkabinett sind die Professoren v. Schmoller und Weil ausgeschieden und an ihre Stelle Direktor v. Gwinner und Obermünzwardein Mittmann getreten. In die Kommission für die Sammlung der ägyptischen Altertümer ist Professor Dr. Schäfer, in die für indisch-asiatische Sammlungen an Stelle des ausgeschiedenen Professors Dr. Ehrenreich Professor Dr. Mann und in die für die ostasiatische Abteilung Professor Dr. Tafel gekommen. Die Kommission für die amerikanischen Sammlungen hat in Geh. Kommerzienrat Hardt, Dr. Traeger und Professor Dr. Vierkandt drei neue Mitglieder erhalten, nachdem die Professoren Dr. Ehrenreich und Dr. Hellmann aus ihr ausgetreten sind.

Professor **Dr. Albert von Le Coq**, bisher wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Berliner Museum für Völkerkunde, ist jetzt zum Direktorialassistenten ernannt worden. Ihm danken die Museen die einzigartigen Kunstdenkmäler jener interessanten alten Kultur aus Turkestan, die heute eine Hauptsehenswürdigkeit des Völkerkunde-Museums bilden.

KRIEG UND KUNST

Zum Wiederaufbau in Ostpreußen. Der Vorstand des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine hat an den Oberpräsidenten der Provinz Ostpreußen eine Eingabe gerichtet, die sich auf die künftige Stellung der nach Ostpreußen zu berufenden Bauberater und Bauunternehmer bezieht. Die Eingabe betont im wesentlichen: Es muß danach gestrebt werden, daß den in Ostpreußen bereits ansässigen wirklichen Architekten ihre Stellung gesichert und gebessert wird, daß ferner nach Bedarf noch weiter besonders tüchtige Architekten nach Ostpreußen gezogen werden, die auch bereit sind, wenn der Bedarf es erfordert und die wirtschaftliche Lage es ihnen gestattet, nach den Wiederherstellungsarbeiten dort zu bleiben.

AUSSTELLUNGEN

Der **Berliner Kunstsalon Eduard Schulte** veranstaltet zur rechten Zeit eine Gedächtnisausstellung des Münchener Malers Faber du Faur, der einer der wenigen ist, die in Deutschland Schlachten zu malen verstanden. Faber vereinigte militärische Erfahrung mit einer geschmackvollen künstlerischen Handschrift. So war er dazu berufen, auf einem Sondergebiete der Kunst Wertvolles zu schaffen, obwohl er nicht zu den Großen seiner Zeit zählte. Es war ihm selten vergönnt, seine Konzeption restlos in Form umzusetzen. Oft fehlt es an der letzten Klarheit. Faber du Faurs Kunst ist nur zu verstehen aus dem Milieu der Münchener Ateliers um 1870, aus deren dämmerhafter Atmosphäre erst in Leibl das volle Licht und die ganze Prägnanz meisterhafter Formengebung hervorwuchs. Es ist interessant, das große Wörthpanorama, das Faber geschaffen hat, mit Werners Sedanpanorama zu vergleichen, das hier vor einigen Monaten ausgestellt war. Bei Werner nüchternste Sachlichkeit ohne die geringste Sorge um die künstlerische Haltung. Bei Faber als erster Eindruck der noble Ton, der an Daubigny und Fromentin gemahnt, das weiche Grün der Landschaft, aus dem das dunkle Blau der Uniformen entwickelt ist, und zu dem das Rot der Franzosen den komplementären Klang ergibt. Kompositionell wie formal ist dieser Panoramaentwurf das reifste und fertigste der hier gezeigten Werke. In den anderen ist mehr farbiges Blendwerk, weniger sichere Beherrschung.

Die Frage, wer unter den Heutigen mit so viel malerischer Kultur Aufgaben wie diese zu bewältigen vermöchte, drängt sich unwillkürlich auf. Carl Saltzmanns schematische Illustrationsbilder von Seeschlachten sind künstlerisch zu belanglos, um hier eingehender gewürdigt zu werden. Karl Zieglers Hindenburgporträt ist alles andere als das Bildnis des großen Feldherrn, das berufen sein soll, seine Züge der Nachwelt zu bewahren, ein Kopf ohne Charakter, eine banale Pose und eine Malerei, die ihren Reiz in der Buntheit der Uniform sucht. — Andere wären da als Saltzmann und Ziegler, aber es bleibt die Frage, ob sie sich den Aufgaben, die heute dringend werden, gewachsen fühlen, und wenn es der Fall ist, ob sie ebenso leicht Zugang finden wie jene rasch Fertigen, die schon am Tage der Mobilmachung mit der Denkmälerfabrikation begannen. *G.*

Frühjahrsausstellung der Neuen Münchener Sezession. Im Münchener Kunstverein regnet's Proteste: Die ehrsamen Mitglieder des Kunstvereins, die gewohnt sind, sich an Gemälden lieblichen Inhalts, an Bildern von mehr oder weniger mäßiger Qualität zu erfreuen, sahen am 21. Februar zu ihrem größten Entsetzen die Wände ihres Lokals mit Bildern behängt, wie sie sie bisher nur in den Schaufenstern der Goltzschen Kunsthandlung im Vorübergehen erblickten und mit mehr oder weniger laut geäußerter Verachtung streiften. Von solchen Werken fühlen sie nunmehr ihre Räume entweiht und schaffen ihrem empörten Herzen nach bewährter Münchener Art Luft. Wohl zur nicht geringen Befriedigung der Mitglieder der Neuen Sezession dauern diese Proteste an und verschaffen dadurch dieser Ausstellung, wenn auch in der Form eines kleinen Skandals, eine Reklame, wie sie sich die Sezession nicht besser wünschen könnte.

Fragt man sich nun aber ernstlich, ob denn wirklich Grund zu diesen Angriffen vorhanden ist, so muß man dies mit einem glatten Nein beantworten. Die Ausstellung, und damit sei ein Hauptresultat schon vorausgenommen, wirkt alles andere als revolutionär oder aufregend. Es ist eine recht wackere, wenn auch uneinheitliche Frühjahrsausstellung der strebsamen Neuen Münchener Sezession von mindestens so gutem Durchschnitt wie die früheren Frühjahrsausstellungen der alten Münchener »Sezession«. Nur in einem Punkt ist die Erregung des größeren Publikums verständlich und auch voll berechtigt: Es war ein grober taktischer Fehler der Ausstellungsleitung, von dem von Haus aus gewiß nicht untalentierten Paul Klee neben drei sehr rohen Ölbildern fast ein Dutzend kubistischer Aquarelle auszustellen und damit diesem Künstler einen Platz einzuräumen, der ihm in keiner Weise gebührt; drei solcher »Kleeblättchen« hätten vollkommen genügt. Man kann sich auch weiterhin fragen, ob es klug war, so viele Bilder auszustellen. Die Veranstaltung hätte gewiß gewonnen, wenn etliche fünfzig Bilder weggeblieben wären. Allein, man ist ja bei Frühjahrsausstellungen stets etwas weitherziger als bei den großen Sommerausstellungen, und so mag es verständlich sein, daß eine ganze Reihe recht mäßiger Bilder, die man zum Teil direkt als modernen Kitsch bezeichnen darf, zur Ausstellung gelangten.

Geht auch ein ganz frischer Zug durch die Ausstellung, wenn man sie mit anderen vorherigen Münchener Veranstaltungen vergleicht, so ist doch ein wirkliches Weiterschreiten bei vielen der Aussteller nicht eigentlich zu verspüren. Zu betonen ist, daß die drei bedeutendsten Mitglieder der Neuen Sezession: Weißgerber, Purrmann und Kokoschka, ganz fehlen, ebenso Pascin und Pechstein. So wird es Hofer und Melzer leicht gemacht, bedeutender zu erscheinen, als sie es in Wirklichkeit sind. Was man auch

bei dieser Ausstellung wieder aufs tiefste bedauern muß, ist der rein artistische, spielerische Zug. Da ist kein Werk, das sein Entstehen einem tiefen inneren Erlebnis verdankt, einem ein großes Erlebnis vermittelte, kein Künstler, der etwas zu sagen hätte, was ihm wirklich auf die Nägel brennt; in den besten Stücken nur eine sehr kluge und feine Kunst, ein Schaffen, das seinen Quell allzu sehr im Gehirn des Künstlers hat.

Man findet wohl an und für sich ausgereifte, schöne Werke von Künstlern, die auf ihrer bisher verfolgten Linie offenbar den Höhepunkt schon erreicht haben und zu ganz anderen Dingen greifen müssen, wollen sie etwas Neues geben und nicht auf ihre Art dem akademischen Stile verfallen. Dazu zähle ich Frau Caspar-Filser mit der schönen Florentiner Landschaft Nr. 16, Kopp mit seinen Akten »Kampf« Nr. 80, ein Bild, bei dem man die Selbstbeherrschung des Künstlers im Format anerkennen muß, Jagerspacher mit einem großen »Weiblichen Akt«, der wiederum ein ganz ungewöhnliches Können verrät und — bei einem eigenartigen Anschluß an Courbet — von großer Schönheit der Farbe ist, aber beinahe schon an die Grenze des Süßlichen herankommt. Auch Feldbauer scheint an einem toten Punkt angelangt zu sein. Unold hat nur einige ältere Werke ausgestellt; er scheint etwas zu stagnieren, ebenso wie Schülein, dessen Zeichnungen bedeutend erfreulicher sind als seine Gemälde. Karl Caspars »Moses Siegesgebet« ist ein Versager; es fehlt dem Bild mit dem inneren Erlebnis die wahre Monumentalität, und für eine reine Dekoration ist es doch zu anspruchsvoll. Glücklicher ist er in den »Frauen am Brunnen«. Stein und Nowak geben sich wie immer sehr geschmackvoll, doch vermißt man gerade bei ihnen wirkliche Frische.

Wie ich schon andeutete, findet sich eine breite Menge rein rezeptmäßig heruntergemalter Bilder, meist im Bann des sogen. Expressionismus entstanden. Die weiblichen Mitglieder spielen hier eine Hauptrolle.

Recht unerfreulich sind die Arbeiten von Kanoldt und Erbslöh, dessen süßliche Akte wohl auch früheren Bewunderern einen wahren Begriff von der wirklichen Beschaffenheit der Kunst dieses Malers geben werden. Die »Büglerinnen« und das »Bildnis« von O. Coester mögen vielleicht einige Leute blenden; in Wahrheit ist das eine durchaus unselbständige Kunst, die eine Mischung von allen möglichen fremden Elementen darstellt, und, je mehr man diese Dinge ansieht, einen unangenehm bluffartigen Charakter verrät. Zu den sympathischsten Erscheinungen der Ausstellung gehört das »Männliche Porträt« von Bleeker; eindrucksvoll in seiner Charakteristik und sehr frisch in der farbigen Auffassung; freilich bleibt es etwas hinter dem in der letzten Sommerausstellung gezeigten Bildnis zurück. Sehr gut ist gleichfalls Bleekers »Bildnisbüste«, jedoch wirkt sie etwas befangener als das Gemälde. Erfreulich ist es auch, das bescheidene Talent Seewalds sich in so angenehmer Weise entwickeln zu sehen, wovon vor allem der lustige »Blumenstrauß« beredtes Zeugnis ablegt. Bei A. Schinnerer spürt man wie immer ein sehr ehrliches Wollen; die Gesamtwirkung seiner Bilder stört jedoch das Ringen des Künstlers mit rein technischen Dingen leider in beträchtlichem Maße. Von dem Frankfurter Hermann Lismann, der in gewisser Weise mit dem Münchener Heß verwandt ist, darf man nach den hier ausgestellten Proben seiner Kunst noch Gutes erwarten. Recht interessant und qualitätvoll ist auch die Landschaft, die Weber-Tirol ausgestellt hat; sie wirkt wie eine eigenartige Übersetzung der Kunst der »Schotten« ins ganz Moderne. Der Berliner Rudolf Großmann erscheint dieses Mal in seinen Radierungen erheblich besser als in seinen Bildern; ebenso Lehmbruck, dessen Blätter mit zu dem Schönsten gehören, was auf der ganzen Ausstellung zu sehen ist. Schließlich seien noch die sehr lebendig gesehenen Blätter von W. Thöny, die tüchtigen Illustrationen von Werner Schmidt und die durchaus talentierten Radierungen von Carla Pohle genannt.

Al—n. M.

SAMMLUNGEN

In Schinkels Bau des **Berliner Alten Museums** sind jetzt umfangreiche Erneuerungsarbeiten im Gange. Das ganze Untergeschoß wird neugemalt und hergestellt, auch die Lichtverhältnisse sollen zu verbessern gesucht werden. Nach der Wiederherstellung wird Direktor Dr. Theodor Wiegand auch eine neue Aufstellung der Bildwerke erproben, die bisherige geht auf seinen Vorgänger Kekulé zurück. Wegen der Arbeiten ist der größte Teil des Erdgeschosses geschlossen, auch die Rotunde. Geöffnet blieben nur die Säle der etruskischen Plastik und der ältesten griechischen Kunst, in denen vorläufig eine Anzahl der schönsten alten Bildwerke der Antiken-Sammlung vereinigt sind.

Neuerwerbung einer Bronzestatue durch das New Yorker Museum. Im Beginn des 6. Jahrhunderts vor Chr., gleichzeitig mit dem in dieser Zeit beginnenden Aufschwung der Stein-Bildhauerkunst in Griechenland, begann auch die Bronzegießerei sich zu vervollkommenen. Damit hängt die Überlieferung zusammen, daß damals Rhoikos und Theodoros von Samos die Kunst in Bronze zu gießen erfunden hätten: wahrscheinlich hatten die beiden ihr Handwerk in Ägypten gelernt und die bisher angewandten Methoden in Bronze zu gießen verbessert. Von dieser Zeit an arbeitete fast jeder der bekannten Bildhauer des Altertums in Bronze, viele von ihnen ausschließlich, namentlich soweit Athleten dargestellt wurden. So war das Material der Majorität aller in Griechenland in religiösen Zentren im Freien aufgestellten Statuen die Bronze; aber die Leichtigkeit, mit der das Metall eingeschmolzen werden kann, hat auch die fast gänzliche Zerstörung solcher Statuen hervorgerufen, so daß im ganzen nur ungefähr 40 Bronzestatuen der klassischen Zeit überlebt haben, in denen die elf Bronzen der Villa Suburbana aus Herculanum einbegriffen sind. — Die berühmtesten der erhaltenen Bronzestatuen sind der Delphische Wagenlenker, der Idolino (Florenz), der Athlet von Cerigotto (Athen), der betende Knabe (Berlin) und Marc Aurel, der Dornauszieher und die Wölfin in Rom. Es will etwas heißen, daß nunmehr das Metropolitan-Museum in New York, wie das Januarbulletin dieses Museums mitteilt, eine ebenbürtige Bronze an die Seite zu stellen hat, obwohl es bereits in dem Eros Morgan, der Statue des Trebonianus Gallus und dem Opferjüngling (Camillus) drei hervorragende Großbronzen besitzt. Die neuerworbene Bronzestatue, über deren Herkunft das Bulletin nichts verrät, ist nach G. M. A. Richter eine der bedeutendsten jemals von dem klassischen Department des reichen New Yorker Museums gemachten Erwerbungen und hebt das Niveau der ganzen wahrlich nicht gering einzuschätzenden Sammlung. Die Bronze ist in hohem Maße imstande, die Betrachtung der klassischen Kunst von dem einseitigen Eindruck der Marmorwerke zu emanzipieren.

Die 1,232 m hohe Statue stellt einen Knaben in graziöser, gefälliger Stellung mit nach links gewandtem Kopfe dar; das Gewicht liegt auf dem linken Beine, die Füße fehlen. Der Knabe trägt ein den untern Teil des Körpers bedeckendes Himation. Das knabenhafte Gesicht hat einen selbst in der alten Skulptur seltenen Ausdruck von Reiz. Einen äußerst wirksamen Gegensatz bildet der nackte Oberkörper zu dem gefälteten Überwurf, der von einem Streifenmuster eingefaßt ist. Die Ausführung und Modellierung sind erstklassig. Die rechte Hand ist halboffen, die linke mit ausgestreckten Fingern nach oben gewandt; doch ist

nicht zu erklären, ob und was die Hände allenfalls trugen. Die charakteristischen Züge der Julio-Claudischen Familie sind in dem Gesichte des Knaben unverkennbar, wenn er auch nicht mit einem bekannten Mitglied derselben zu identifizieren ist. Gewiß darf der ungefähr zwölfjährige Knabe als ein Prinz der Julio-Claudischen Familie bezeichnet werden. — Obwohl aus römischer Zeit, ist die Statue durch und durch griechisch gefühlt und in die idealisierenden Tendenzen der früheren griechischen Kunst durchaus eingetaucht. Sie kann nicht später als am Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts entstanden sein; die augusteische etwas trockene Eleganz fehlt noch. Nicht allein Auffassung und Stil, sondern auch die Gewandung — Himation statt der üblichen Toga — lassen auf den griechischen Meister schließen. Eine blau-grüne Patina bedeckt jetzt die Bronze statt des ursprünglichen reichen Goldtones, den die Alten so lange als möglich zu bewahren suchten. *M.*

LITERATUR

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. I. Das Altertum. Zehnte vermehrte Auflage. Nach *Adolf Michaelis* bearbeitet von *Paul Wolters.* Mit 1047 Abbildungen im Text, 16 Farbendrucktafeln und 1 Gravüre. Alfred Kröner Verlag in Leipzig, 1915. X und 578 S.

Was Adolf Michaelis' »Handbuch der Kunstgeschichte des Altertums« in seinen vorhergegangenen neun, respektive sechs Auflagen von der umgewandelten vierten an für das Studium und für die weiteren an der antiken Kunst interessierten Kreise bedeutet, wie dieses Werk als die Summe der Lebensarbeit des am 13. Aug. 1910 verstorbenen Straßburger Archäologen betrachtet werden darf, hat Eugen Petersen in maßgeblicher Weise in der Würdigung von Adolf Michaelis an dieser Stelle (Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXII. Jahrg. S. 190 ff.) ausführlich dargelegt. Als Michaelis selbst mitbestimmte, daß Paul Wolters die bald notwendig gewordene 10. Auflage bearbeiten sollte, da wußte er, daß sein Werk in die denkbar besten Hände gelangen werde und daß an seinen Grundlagen gar nichts von dem pietätvollen Kollegen und gleichstrebenden Gelehrten umgeändert werden würde, und nur hinzugefügt, was die in archaeologicis so rasch fortschreitende Zeit verlangte. So liegt also auch in Paul Wolters' Bearbeitung der alte Michaelis vor uns, allerdings auf die Forschnug des Tages erweitert und vorwärts gebracht. Und auch der Übergang des Springerschen Handbuches aus dem E. A. Seemanschen Verlag in den von Alfred Kröner hat nichts an den äußeren und inneren Qualitäten des deutschen Standardwerkes für das Studium der antiken Kunst geändert.

Nur um 14 Seiten hat sich der Band in der neuen Auflage vergrößert, die durch das Anwachsen der Textabbildungen von 995 auf 1047 zum größten Teil notwendig geworden sind. Der eigentliche Text, diese so lesbare Darstellung, ist wohl nur in den ersten Abschnitten gewachsen »Die Anfänge der Kunst« und »Der Orient«, deren Bearbeitung Wolters, von der Ansicht ausgehend, daß das ganze weite Gebiet von einem einzelnen Forscher kaum mehr umspannt werden kann, solchen Autoritäten dafür wie Karl Schuchhardt und Fr. W. von Bissing anvertrauen konnte, während Michaelis für die ihm fremder liegenden Gebiete die Spezialisten nur konsultiert hatte. Mit dem Eintreten von Bissings ist auch eine Änderung der ägyptischen Namensschreibungen vorgenommen worden. Die Zahlen am Rand (Verweise auf Winters »Kunstgeschichtliche Bilderbogen«) sind jetzt weggefallen. Im einzelnen aufzuführen, welche Zusätze und kleine Änderungen Wolters' Neubearbeitung gebracht hat, ist hier nicht die Stelle. Als ein Beispiel der gewissenhaften Aufarbeitung des neuen Stoffes sei u. a. die Aufnahme der Rekonstruktion des Prachtzeltes Ptolemaios II. (Abb. 699) nach Studniczka »Das Symposion Ptolemaios II.« erwähnt, die gleichzeitig mit dem Druck von Michaelis-Wolters erschienen ist. Noch immer sind den Einwirkungen der hellenistischen Kunst auf Zentralasien trotz Grünwedel, Sven Hedin und Aurel Stein nur wenige Zeilen gewidmet und die Bezeichnung Gandhara fehlt überhaupt in Text und Register.

In der äußeren Einteilung des Stoffes hat sich nichts geändert, außer daß »Troja« und »Die römische Kunst in den Provinzen« besondere Abschnitte bilden. Statt der Farbendrucktafel »Vasenstile« finden wir jetzt »Wandmalereien des älteren und jüngeren Palastes in Tiryns« als Resultate neuester deutscher Forschung. Hinzugetreten ist dann noch der farbige »Löwe von Babylon«. Über den Kösterschen »Literaturnachweis« ist nichts bemerkt.

So wandelt mitten im Kriege dieses hervorragende Zeugnis deutscher Gelehrsamkeit und deutscher Gründlichkeit neu ins eigene Volk und unter die fremden Nationen. Denn auch unsere Feinde können ohne die Neuauflage von Springer-Michaelis-Wolters nicht auskommen.

Max Maas-München.

Curt von Peter, *Venezianische Malerei.* Ein Essay. Berlin, Verlag von Leonhard Simion Nachf. 1914. Preis brosch. M. 1.20, geb. M. 2.—.

Auf 44 Seiten gibt der Verfasser einen raschen Überblick über die venezianische Malerei von den Mosaiken des Mittelalters bis zu Tiepolo, ohne Neues mitzuteilen. *B.*

Otto Ubbelohde, *Städte und Burgen an der Lahn.* 20 Zeichnungen. Marburg, N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung (G. Braun). Preis 3 Mark.

Den beiden Heften: »Alt-Marburg« und »Rings um Marburg« stellt sich diese schöne Federzeichnungssammlung Ubbelohdes ebenbürtig zur Seite. In großzügiger und zugleich feinfühliger Weise sucht der Künstler der Landschaft an der Lahn neue Freunde zu werben und von der Schönheit ihrer malerischen und aussichtsreichen Städte und Burgen ein Bild zu geben. *B.*

Dr. Alois Wurm, *Kunst und Seele.* Band I. »Vom innerlichen Christentum.« 4°. 67 S. Text, 60 Vollbilder in Mattkunstdruck. Geb. M. 5.—. Verlag der Kunstanstalten Josef Müller, München.

Das vorliegende Buch beabsichtigt die christliche Kunst nicht vom Gegenstande aus, sondern vom Geiste aus, in dem der Gegenstand behandelt wird, einer Besprechung zu unterziehen. Eine Art Psychologie des christlichen Lebens wird gegeben, wobei die ausgewählten Abbildungen die Gedanken des Autors beleben sollen. Die Religion wird als formbildendes Prinzip aufgezeigt, das Ideal eines innerlichen Christentums vor Augen geführt. Sechzig Vollbilder in Quartformat, ausgeführt in der manchmal etwas weichlich wirkenden Technik des Mattkunstdruckes, führen von Cimabue bis zu Maurice Denis, Wilhelm Steinhausen, Hans Thoma, Fritz von Uhde und Leo Samberger. Interessant ist die erstmalig gegebene Abbildung eines Lebensbrunnens von der Hand eines unbekannten Meisters (das Kreuz mit dem Erlöser innerhalb eines großen Brunnenrandes, mit der Madonna und Johannes auf dem Brunnenrande und gläubigem Volke ringsum) in der Casa de Misericordia zu Oporto. *B.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 25. 19. März 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUS DEN MÜNCHENER MUSEEN

II.

Das Bayerische Nationalmuseum hat in dem Kriegsjahr 1914 eine seiner glücklichsten Erwerbungen gemacht: eine überlebensgroße Holzplastik, die »Maria der Verkündigung« darstellend, um 1300 in der Gegend von Regensburg entstanden. Dieses großartige Werk, das in der Apsis des romanischen Lapidariums, des sog. Wessobrunnersaals, eine sehr wirkungsvolle Aufstellung gefunden hat, gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen der deutschen Frühgotik. Seltene Monumentalität verbindet sich hier mit ganz eigenartiger Anmut, und man ist versucht, bei dieser tief empfundenen Figur von einer herben deutschen Grazie zu sprechen. Nicht nur die Gesamtbewegung, sondern auch die Augen und der geöffnete Mund, der Ausdruck zartester Keuschheit und innerlichsten Glückgefühls hinterlassen bei dem Beschauer einen unvergeßlichen Eindruck. Neben diesem Stück sind noch einige andere recht glückliche Neuerwerbungen zu verzeichnen, die freilich an Bedeutung hinter der Marienstatue zurückstehen: neben einem sehr lustigen und graziösen Engelreigen von Günther nenne ich vor allem die sehr interessante kleine Bronzefigur einer allegorischen weiblichen Gestalt vom Ende des 16. Jahrhunderts, die als Geschenk des inzwischen verstorbenen Bildhauers Floßmann in das Museum gelangte. In die Zuweisung dieser Plastik an einen florentinischen Künstler möchte ich leise Zweifel setzen; es erscheint mir keineswegs ausgeschlossen, daß es sich viel eher hier um eine venetianische Arbeit handelt. Als Seltenheit, wie aus kultur- und erdgeschichtlichen Gründen interessant und wichtig, ist die Tischplatte von 1531 mit Malereien der Augsburger Schule, die aus Schloß Zellerreit am Inn stammt und eine Landkarte von Alt-Bayern zeigt, umrahmt von Bade-, Jagd- und Spielszenen und verschiedenen Geschlechterwappen. Keine ungeteilte Freude bereitet die große barocke Monstranz von Franz Keßler (1664—1717), die durch den bayerischen Museumsverein in das Nationalmuseum gelangte. Das Wertvollste an diesem Prunkstück ist vielleicht der reine Materialwert der sehr ungefügen Arbeit, die an und für sich eher in eine Münchener städtische Sammlung gepaßt hätte. Der Fuß der Monstranz beansprucht als künstlerische Arbeit mehr Beachtung als der Hauptteil, der, wie man hierzulande zu sagen pflegt, höchst »gscheert« wirkt.

Als Geschenk bayerischer, im Felde stehender Offiziere gelangte eine sehr hübsche kleine Steinmadonna in den Besitz des Museums, eine charakteristische lothringer Arbeit aus der Zeit um 1450—60. Als Beweis für die Rechtmäßigkeit dieser Kriegserwerbung unserer kunstbegeisterten Artillerieoffiziere ist am Sockel die Kaufurkunde angebracht.

Neben diesen tatsächlichen Neuerwerbungen könnte man von einer ganzen Reihe »Neuerwerbungen« sprechen, die das Museum im eigenen Hause gemacht hat. Es sind nämlich eine ganze Anzahl wertvoller gotischer Skulpturen aus dunklen Ecken hervor- und von hohen Schränken heruntergeholt worden, die bisher, von späteren Übermalungen oft ganz entstellt, häufig ein mehr oder weniger fragwürdiges Dasein als sogenannte dekorative Flecke geführt haben. Nicht wenige dieser Statuen wirken jetzt bei ihrer Aufstellung in günstigem Licht und von der späteren Fassung befreit wirklich wie Neuerwerbungen. Bei der Neuordnung dieser Stücke hat die Museumsleitung gezeigt, daß man sehr wohl reine kunsthistorische wie künstlerische Interessen miteinander vereinigen, beide zu ihrem Rechte kommen lassen kann; stets ist bei aller Betonung des ordnenden kunstgeschichtlichen Standpunktes das rein dekorative Moment auch nicht für einen Augenblick unberücksichtigt geblieben. Diese beiden Gesichtspunkte waren vor allem bei der Neugestaltung des großen Kirchensaales maßgebend. Dieser große, sehr hohe Raum wirkte früher im ganzen recht leer, und das wenige, das man sah, machte einen unerfreulichen Eindruck. Bei der ehemaligen Anordnung wirkten die in der Qualität höchst unterschiedlichen Figuren in dem zerstreuten Licht überaus unruhig, das Ganze hatte keine Gliederung. Es ist nun mit Erfolg der Versuch gemacht worden, dem Raum den Charakter einer Kirche mit großen Seitenkapellen zu geben, wobei das zerstreute Licht nach Möglichkeit zusammengezogen wurde. Holz- und Steinskulpturen sind mit Werken der Malerei in glücklicher Weise stets nach Schulen vereinigt worden; jedes Stück ist nun ins rechte Licht gesetzt und kommt voll zur Geltung. Das Ganze teilt sich jetzt in folgender Weise: Die Chiemgau-Gruppe mit dem bekannten herrlichen Grabstein Valkenauers und den schönen Werken des Meisters von Rabenden, an die sich Werke aus dem Inntalkreis anschließen; der schwäbische Kreis, wo neben schon mehr bekannten Stücken jetzt vor allem die sehr bedeutende, sitzende, spätgotische Madonna, die den sog. Gregor Erhard-Figuren sehr nahe steht, besondere Aufmerksamkeit erregt. Aus technischen Gründen sehr interessant ist auch eine hl. Afra der Augsburger Schule. Mauch kommt erst jetzt mit seiner »hl. Sippe« und der ausgezeichneten »hl. Katharina« zu seinem Recht. Neben ihm lernt man einen eigenartig manierierten Meister der bayerisch-schwäbischen Schule kennen, der vor allem in der Kemptener Gegend gearbeitet hat.

Als besonders gelungen möchte ich die Münchener und die Niederbayerische Abteilung bezeichnen. Neben Arbeiten Grassers sind einige höchst reizvolle Arbeiten eines Unbekannten (die wie die Chorgestühlfiguren Grassers aus der Frauenkirche stammen) hier in glücklicher Weise zur Aufstellung gelangt. Die Golgathafiguren Grassers aus Pipping sollen demnächst von der späteren entstellenden Fassung befreit werden, die alte Fassung scheint ausgezeichnet wieder herauszukommen. In dieser Abteilung haben auch einige Geschenke des Hofrat Röhrer Aufstellung gefunden: neben einigen weniger bedeutenden Bildern von einem Altarwerk der Donauschule um 1520 eine kleine, ganz ausgezeichnet erhaltene, geschnitzte spätgotische »Pietà«. Bei der Niederbayerischen Gruppe erfreut die geschmackvolle Anordnung der Werke Leinbergers, Rottalers und Krenis ganz besonders. Das früher zu hoch aufgestellte machtvolle, überlebensgroße Marienrelief Leinbergers (von dem Triumphbogen einer Kirche) kann man jetzt endlich ordentlich genießen. Die auf der Auktion der Sammlung Oertel erworbene große Magdalena des gleichen Künstlers hat, was sich ja von selbst versteht, gleichfalls hier Aufstellung gefunden.

Die hohen Wände des Raumes sind mit Arbeiten dritten Ranges gut belebt. Auf den Pfeilern sind nunmehr, auf Konsolen stehend, in sehr wirkungsvoller Weise große Skulpturen aufgestellt, die früher auf Postamenten sehr unglücklich wirkten: ein spätgotischer Johannes und eine Maria einer Münchener Golgathagruppe werden hier gleichen Figuren von gleich hoher Qualität der fränkischen Schule gegenübergestellt.

Es steht zu hoffen, daß die Museumsleitung auf diesem so erfolgreich eingeschlagenen Wege fortfährt; es gibt da noch genug zu tun. Die schlimmsten Fälle, wo Skulpturen Gobelins überschnitten und verdeckten oder auf reichen Möbeln thronend ein unbeachtetes Dasein führten, sind ja wohl jetzt ausgemerzt. Aber aus dunklen Ecken gibt es noch manches hervorzuholen. So hängen z. B. im ersten Ottheinrichsaal zwei äußerst interessante Salzburger Reliefs aus der Zeit um 1520 derart im Dunkeln, daß weder ein Studium noch ein rein künstlerischer Genuß dieser Arbeiten möglich ist.

Eine direkte Bereicherung der Sammlung bedeutet es auch, daß das wichtige große Imhoffepitaph, das Veit Stoß sehr nahe steht, aus dem Waffensaal, wo es gar nicht hingehörte, jedoch zwischen Partisanen an der Fensterwand sein Dasein fristete, jetzt ins gotische Lapidarium überführt wurde und nun an seinem richtigen Platze steht.

Im ersten Stock sind im Saal der unedlen Metalle nunmehr die deutschen Bronzen systematisch geordnet und in einfacher, aber sehr geschmackvoller Weise aufgestellt; ebenso wurde der erste Kostümsaal neugeordnet. Dort kann man jetzt die im Königlichen Generalkonservatorium mit bestem Erfolg wiederhergerichteten Kostüme aus den Lauringer Fürstengräbern bewundern, alles Stücke ersten Ranges von größter Bedeutung. Die umfangreichen, hier kurz besprochenen Veränderungen wurden von Prof. Dr. Ph. M. Halm geleitet, der dabei von den Herren Dr. Buchheit und Dr. Berliner tatkräftig unterstützt wurde. *A. L. M.*

PERSONALIEN

Hans Semper, der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Innsbrucker Universität, vollendete am 12. März sein 70. Lebensjahr. Als Sohn des berühmten Architekten und Ästhetikers Hans Semper wurde er in Dresden geboren. Als Kunstforscher betätigte er sich zunächst auf dem Gebiete der italienischen Skulptur. Bekannt ist sein Werk über Donatello. 1880 verfaßte er eine Lebensbeschreibung seines Vaters. Nachdem er sich 1876 in Innsbruck habilitiert und 1885 zum ordentlichen Professor ernannt worden war, wandte er sich vor allem der Erforschung der Kunst seiner neuen Heimat zu. Seine Hauptarbeit galt dem Meister Michael Pacher. Das 1911 erschienene Sammelwerk vereinigt unter dessen Namen die ganze Reihe wertvoller Studien Sempers zur Kunstgeschichte der Alpenländer.

Paul Hoeniger, der bekannte Berliner Maler, beging am 10. März seinen 50. Geburtstag. Hoeniger ist geborener Berliner. Er studierte auf der Akademie seiner Vaterstadt und in München. Er ist einer der wenigen, die den Versuch machten, das Berliner Straßenbild künstlerisch zu verarbeiten. Seine Bilder der malerischen alten Stadtteile wie der modernen Verkehrsstraßen sind von vielen Ausstellungen her bekannt.

DENKMÄLER

Das **Denkmal**, das **Ernst von Wildenbruch** in **Weimar** gesetzt werden soll, hat Professor Richard Engelmann jetzt vollendet. Es ist eine überlebensgroße Bronzefigur, eine freie künstlerische Darstellung, die nicht den Menschen Wildenbruch wiedergibt, die das Wesen des Dichters zu fassen sucht. Der Künstler hat die edle Figur eines jugendlichen Kämpfers geschaffen, die frei und leicht dasteht, die Rechte an dem kurzen Schwerte, das sie ziehen will. Der Kopf, den ein knapper griechischer Helm deckt, blickt zurück wie zum Abschied. Der Jüngling wird auf einem schlanken Sockel sich erheben. Dieser wächst aus einem runden, flachen Brunnenbecken empor. Das Bronzewerk wird in Weimar im Park gegenüber der Fürstengruft vor einer Baumgruppe Aufstellung finden. Auf den Sockel kommt das Wort Wildenbruchs: »Ich kämpfe nicht um anzugreifen, sondern um zu verteidigen.«

KRIEG UND KUNST

Wilhelm Schmidtbonn gab im »Berliner Tageblatt« die Äußerungen einer maßgebenden Persönlichkeit zur Frage der **Verbringung belgischer Kunstwerke nach England** wieder. Darnach ist aus Antwerpen kein einziges Kunstwerk verbracht worden. Alles, was im Katalog des Großen königlichen Museums (Koninglijk Museum van Schoone Kunsten) verzeichnet ist, ist vorhanden, ohne eine einzige Ausnahme. Was in den Kirchen an Wertvollem war, ist vor der Beschießung natürlich in Sicherheit gebracht worden. Das Beste ins königliche Museum. So die drei weltbekannten Rubens: »Die Kreuzaufrichtung«, »Die Kreuzabnahme«, die beide 1794 von den Franzosen nach Paris mitgenommen, 1816 aber zurückgegeben und dann in der Kathedrale aufgestellt wurden, »die Himmelfahrt Mariä«. Ebenso aus der Augustinerkirche die van Dycksche »Vision des heiligen Augustin« und die Rubensche »Vermählung der heiligen Katharina«. Ebensoviele Gemälde der St. Pauluskirche. Die Bilder der St. Jakobskirche wurden in dem Gewölbe unter der Kirche sicher untergebracht. Auch in den Kellern der Akademie befinden sich Bilder

geringeren Wertes. Vollkommen den Tatsachen entspricht das, was flämische Zeitungen seinerzeit berichteten: daß die wertvollsten Sachen aus dem durch die Beschießung sehr mitgenommenen Mecheln glücklich nach Antwerpen gerettet sind. So vor allem aus der Kathedrale St. Romuald der van Dycksche »Christus am Kreuz« und die fünfundzwanzig hölzernen Tafeln, mit Bildern aus der Legende des heiligen Romuald, von Mechelner Künstlern Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Fünf oder sechs von diesen Tafeln haben gelitten. Aus der St. Janskircke ein wenig bekanntes Triptychon von Rubens: »Die Anbetung der Könige«. Aus der Liebfrauenkirche das um so berühmtere, prachtvolle Triptychon: Petri Fischzug«, tadellos erhalten.

Den Transport der Gemälde aus den Kirchen in die bombensicheren Keller des Antwerpener Museums übernahmen Antwerpener Kunstfreunde. Die Arbeiter, denen der Transport übertragen wurde, hatten sehr schwere Arbeit. Ein Kran war dazu nötig und 18 bis 20 Männer. Es war eine Arbeit von Wochen. Die Transporte dauerten vom 3. August bis Mitte September. Jeder Antwerpener hat die großen, dazu geeigneten Plattenwagen mit vier Pferden hin und her fahren sehen und weiß, daß die Sachen nicht etwa in den Hafen zum Verschiffen nach England, sondern ins Museum gekommen sind.

Im Museum ist keine Brandgefahr. Das Museum ist 51 Meter von den nächsten Häusern entfernt. Wie schonend die Deutschen vorgegangen sind, und wie gut sie zielten, sieht man übrigens daran, daß keine Granate das Museum selbst traf, wohl aber wurden die umliegenden Häuser getroffen.

Was die Nachricht vieler Zeitungen angeht, daß in Lier und Löwen mehrere Rubens verbrannt seien, so ist das ein Unsinn. Weder in Lier noch in Löwen gibt es Werke von Rubens.

AUSSTELLUNGEN

Die **Dürer-Ausstellung** im Beuth-Schinkel-Museum der **Technischen Hochschule** zu **Charlottenburg,** die fast sämtliche Kupferstiche und Holzschnitte in hervorragend schönen Abdrücken enthält, wird fortgesetzt so lebhaft besucht, daß sich die Direktion entschlossen hat, sie bis Ende April zu verlängern. Es ist sehr erfreulich, daß die hohe vaterländische Bedeutung dieses größten und deutschesten unserer Künstler in dieser schweren Zeit so gewürdigt wird. Eine kleine Schrift des Vorstehers Geheimrat Max Gg. Zimmermann über »Albrecht Dürer als deutscher Künstler« ist jetzt erschienen.

Frankfurt am Main. Im Januar veranstaltete der Kunstverein eine Ausstellung von Werken des Malers **Wilhelm Altheim,** dessen Tod nicht nur die Frankfurter, sondern die ganze deutsche Kunst als einen schweren Verlust zu betrauern hat. (Vgl. die Notiz in Nr. 15 der »Kunstchronik«.) Einzelne seiner fast ausschließlich in Privatbesitz befindlichen Arbeiten waren hier und da bereits ausgestellt gewesen, im ganzen waren es aber doch immer nur wenige, und wer nicht über den Künstler genauer orientiert war, konnte wohl erstaunen über die große Zahl von Werken, die jetzt vereinigt werden konnten. Auch die Zahl seiner Bilder (30) war unerwartet groß, und sehr merkwürdig, wie schon in einem frühen, flüssig gemalten Studienkopf (von 1889) in Stimmung und Ausdruck der spätere Altheim beschlossen liegt.

Nur selten betritt der Maler ein Gebiet, das ihm nicht für die Dauer ganz genehm ist, doch ist der »Tod des Prinzen Louis Ferdinand« aus einer Zeit, wo er sich mehrfach mit der Schilderung des Soldatenlebens beschäftigt hat (um 1892), ein temperamentvoll gemaltes und auf knappem Raum das Notwendige gebendes Werk geworden. Der in Reproduktion weit verbreitete »Heilige mit Bär« ist besonders schön in der breit und saftig behandelten Landschaft. Ein »Heil. Martin« aus der letzten Zeit (1914) ist wenig geglückt, doch ist seine »Kreuzigung« von 1905 (im Besitz der Frankfurter Lukaskirche), wenn sie auch nicht das Letzte gibt, aus ehrlichem Bemühen hervorgegangen, das sogar diesen Stoff noch selbständig zu behandeln weiß.

Er selbst wird Altheim freilich erst da, wo er »Natur« im weitesten Sinne schildern kann, seien es Landschaft oder Tiere oder endlich solche Menschen, die den innigen Zusammenhang mit der Natur noch nicht haben aufzugeben brauchen, wie Bauern, Fischer, Hirten, Handwerker u. a. m. — wobei der Frankfurter »Eppelwein« in den Begriff der Natur ausdrücklich mit eingeschlossen sei.

Dieses Hohelied des Lebens in und mit der Natur wird er nicht müde, immer und immer wieder anzustimmen: so schildert er den Hirten mit seiner Schafherde und seinem Hund, den Bauer beim Pflügen, beim Eggen, bei der Heimkehr vom Felde, vor dem Stall, beim Pferdetränken: so eine Pferdeschwemme, einen Bauernhof mit Hühnern und Schweinen, einen Korbflicker bei der Arbeit usw. Und daß fast alles frisch aus dem Leben der Frankfurter Gegend geschöpft ist, läßt seine Kunst gerade hier so besonders stark und unmittelbar erscheinen.

Alles ist haarscharf beobachtet und mit kaum je fehlender Sicherheit wiedergegeben; spezielle Begabung für das Dramatische besteht nicht, aber wie fein sind die Bewegungen in ihren charakteristischen Formen erfaßt: das Trotten eines Ackergauls, das schwerfällige Reiten des Bauern, das Schieben einer sich drängenden Schafherde usw.

Viel Farbe braucht er dabei nicht: auch in seinen Bildern ist er sparsam damit; desto mehr leuchtet dann aber etwa ein gedämpftes Rot in das Braun-Grau-Grün des Übrigen hinein. Es ist keine reiche, sondern eine zurückhaltende, aber außerordentlich geschmackvolle und dem Dargestellten durchaus angemessene Farbenskala, die er verwendet.

Am wohlsten fühlt er sich offenbar in den Arbeiten kleineren Formats, in den Aquarellen, Pastellen und einfarbigen Zeichnungen, unter denen die Sepiazeichnung besonders häufig vertreten ist.

Auch die wenigen Radierungen (22), fast immer mit neutralem Hintergrund gegeben, sprechen eine persönliche Sprache; fast widerwillig scheinen die struppigen Linien sich der Kupferplatte entrungen zu haben. Abgesehen von einer Kreuztragung, einem Christophorus, zwei Fassungen des barmherzigen Samariters nur Tiere und menschliche Typen der von ihm bevorzugten Art.

Nicht immer dringt er zum Stil durch, aber fast nie bleibt er dafür im Genre stecken, sondern auch in den scheinbar nichts als ein Stück Wirklichkeit wiedergebenden Darstellungen wird etwas von der psychischen Grundverfassung deutlich, die im Einzelfall ein Typisches begreift. Es fehlt nicht an heimlicher Tragik dabei, die sich als unüberbrückbarer Dualismus des naturhaften und des geistigen Wesens im Menschen besonders schmerzlich ausprägt — ein Dualismus, an dem wohl auch der Mensch Altheim schwer zu tragen gehabt hat, und eine Tragik, von der das wundervolle Kreide-Selbstbildnis von 1900 bereits etwas ahnen läßt[1]).

S.

SAMMLUNGEN

Das **Berliner Kupferstichkabinett** hat eine größere Anzahl von graphischen Arbeiten von Max Slevogt er-

1) Ein illustrierter Aufsatz über W. Altheim wird in einem der nächsten Hefte der »Zeitschr. f. bildende Kunst« erscheinen.

worben. Es sind einmal eine Folge von Radierungen aus dem Zoologischen Garten, von denen die Sammlung die frühesten Abdrücke im ersten Zustande erwarb: Löwen und Löwinnen, Tiger und Jaguare. Dann sind unter den Neuerwerbungen eine Anzahl Blätter von der Trabrennbahn, eine steingedruckte Tischkarte für Francesco d'Andrade, steingedruckte Darstellungen zum »Verlorenen Sohn«, zum »Reineke Fuchs«, Buchstaben zum »Lederstrumpf« und Exlibris.

INSTITUTE

Florenz. Kunsthistorisches Institut. Italienische Sitzung vom 20. Februar 1915. — Prof. Poggi sprach über das Datum des Verkündigungsfreskos von Botticelli in San Martino della Scala zu Florenz, das sich durch eine vom Vortragenden gefundene Zahlungsurkunde im Archiv des zu der Kirche gehörigen ehemaligen Klosters auf das Jahr 1481 festlegen läßt, während es bisher in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts versetzt wurde. Das Werk gewinnt dadurch in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht eine erhöhte Bedeutung. Zusammen mit dem fast gleichzeitigen Augustinus in Ognissanti stellt es den Übergang von den Frühwerken zu den Fresken in der Sixtinischen Kapelle dar, die im Jahr 1481 begonnen wurden.

Dr. Giacomo de Nicola sprach über zwei bisher wenig beachtete Terrakottareliefs im Bargello, die ein »Noli me tangere« und den hl. Augustinus in Halbfigur innerhalb einer Lünette darstellen. Er wies überzeugend nach, daß diese Arbeiten mit den Reliefs eines von Vasari als Werk des Giov. Franc. Rustici erwähnten Altars identisch sein müssen, der sich ursprünglich in Santa Lucia in Via di San Gallo befand. Bisher glaubte man diesen Altar in einem dem Sansovino nahestehenden Terrakottarelief im Collegio della Quiete wiederzuerkennen. Ein Vergleich mit den Bronzefiguren Rusticis über dem Portal des Baptisteriums zeigt aber, daß jene Reliefs zweifelsohne von Rustici sein müssen und demnach sicher dem von Vasari erwähnten Altar entstammen.

Dr. Odoardo Giglioli führte im Lichtbild drei von ihm neu aufgefundene Marmorskulpturen des Quattrocento vor: zwei Leuchterengel des Mino da Fiesole und ein Madonnenrelief des Antonio Rossellino. Die Arbeiten wurden von dem Vortragenden in der Kirche S. Clemente a Sociana (Comune di Reggello) bei Rignano im Arnotal für das Inventar der Soprintendenza dei Monumenti aufgenommen und bestimmt. Keines der Werke ist dokumentarisch festgelegt. Der Stil der beiden Meister ist jedoch unverkennbar. Außerdem verhilft die nahe Verwandtschaft der Leuchterengel mit den bechertragenden Engeln am Tabernakel der Cappella del Miracolo in S. Ambrogio und mit den Inschriftplattenträgern am Grabmal des Grafen Hugo in der Badia zu Florenz zu dem annähernden Datum: um 1481. Das Madonnenrelief zeigt noch deutlich den Einfluß Desiderios da Settignano und dürfte daher als ein Jugendwerk Ant. Rossellinos angesehen werden müssen, das noch vor dem Grabmahl des Kardinals von Portugal (1461 in Auftrag gegeben) entstand.

Dr. G. Battelli sprach über die wenig bekannte Cisterzienserabtei Chiaravalle della Colomba bei Alseno (Prov. di Piacenza). Diese bedeutende Klosteranlage ist schon im Jahre 1135 gegründet worden. Die heute noch erhaltenen Teile aber gehören der frühgotischen Zeit an. Eine große, mit Kreuzgewölben eingedeckte dreischiffige Kirche mit rechtwinkligem Chorabschluß ist im Wechsel von Backstein und Haustein gebaut. Ihr ist eine in Rundbogen sich öffnende Eingangshalle vorgelegt. An das rechte Seitenschiff schließt sich ein Kreuzgang, der zu den bedeutendsten Anlagen dieser Art in Oberitalien gehört. Auch er ist mit Kreuzgewölben eingedeckt. Nach dem Hof öffnet sich in spitzbogigen Arkaden, die von gekuppeltem, aus dem schönsten roten Veroneser Marmor gemeißelten Säulchen getragen werden. Bemerkenswert ist auch die Sakristei, die achteckigen Grundriß zeigt und erst vor kurzem von einem klassizistischen Einbau von quadratischem Grundriß befreit worden ist. An einigen Details von Kapitälen zeigte der Vortragende, daß hier Bildhauer der lombardischen Schule tätig gewesen sein müssen. Nach der Lombardei oder nach Verona weist auch ein Fresko mit der Darstellung der Keuzigung, das sich in der Sakristei befindet. Der Vortragende schloß mit dem Wunsche, das dieses bedeutende, heute arg vernachlässigte Denkmal bald eine umfassende Restaurierung erfahren möchte. Er wies dabei auf die Bemühungen hin, die der derzeitige Pfarrer der Kirche Don Gugliemo Bertuzzi nach Kräften dem ihm unterstellten Gebäude angedeihen läßt.

Dr. Biehl führte im Lichtbild eine Marmorstatue des hl. Sebastian aus der Cappella del Crocifisso im Dom zu Como vor, die von einer unbegründeten Lokaltradition dem Donatello zugeschrieben wird, die aber wegen ihrer nahen Beziehungen zu den Sebastiansstatuen Andrea Sansovinos in Monte San Savino und in Berlin diesem zugeschrieben werden darf. Die ausgeprägt antikisierende Haltung der Statue stellt sie in Parallele zu den Figuren der Kardinalsgräber in S. Maria del Popolo zu Rom. Für den Kopf hat offenbar die unter den Namen des sog. »sterbenden Alexander« bekannte Gigantenbüste der Uffizien als Vorbild gedient. Da diese Büste nach Pellis überzeugender Vermutung dieselbe ist, die Ulisse Aldrovandi 1550 in der Sammlung des Kardinals Ridolfi da Carpi sah, so kann sie von Sansovino in den ersten Jahren des römischen Aufenthaltes sehr wohl studiert worden sein. Die Richtigkeit dieser Datierung scheint auch eine verwandte Terrakottastatue des Heiligen aus der Robbiawerkstatt in S. Francesco zu Montalcino (Gebiet von Siena) zu beweisen, die zweifellos unter dem Einfluß Sansovinos steht und wegen ihrer nahen stilistischen Beziehungen zu einem auf das Jahr 1507 datierten Robbiaaltar der gleichen Kirche zu gleicher Zeit entstanden sein muß. Das Jahr 1507 dürfte demnach einen Terminus ante für den Sebastian von Como abgeben.

VERMISCHTES

Dresden. In der **Kunsthandlung Richter** hielt Dr. Karl Adrian vier Vorträge über Dresdner Kunst (Graphik, Landschafts- und Innenbild, Bildnismalerei, Plastik). In freiem, warmem und lebendigem Vortrag schilderte der Redner an der Hand einer großen sorgfältig ausgewählten Zahl Lichtbilder die Entwicklung und den Stand der Dresdner Kunst. Nicht nach einem von außen an die Bildwerke herangetragenen Maßstab aus der Kunstgeschichte, sondern aus ihnen selbst, ihren formalen Zusammenhängen heraus charakterisierte er das Schaffen der Künstler und ihre Bedeutung. Er führt die von Fiedler, Wölfflin und Burger begonnene Linie der Kunstbetrachtung in selbständiger und bedeutender Weise weiter und gibt überraschende und tiefe Einblicke in das Wesen der Kunst.

Was diese Vorträge vor anderen Kunstinterpretationen auszeichnete, war weniger das große Materialwissen des Vortragenden als sein instinktsicheres, schöpferisches Nacherleben der Kunstwerke.

Besprochen wurden u. a. der Graphiker Otto Lange, die Maler G. Kuehl, Dorsch, Buchwald-Zinnwald, Gußmann, Sterl, Dreher; die Plastiker: Paul Walther, Etha Richter, Wrba, Moeller. *Dr. M. St.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 26. 26. März 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FLIEGERBOMBEN ÜBER KOLMAR!

Jeder kunstliebende Deutsche stellt bei dieser Nachricht die bange Frage: wo ist der Isenheimer Altar? Wir wissen, daß unsere Heeresleitung mit allen Mitteln, die ihr zur Verfügung stehen, sofern nicht militärische Notwendigkeit unerbittlichen Zwang übt, alles tut, um die Kunstwerke in Feindesland zu schützen. Aber wer sorgt für die Denkmäler unserer Heimat? Als hier von Löwen und Reims berichtet wurde, ward schon die gleiche Frage gestellt. Denn so unbedingt unser Vertrauen zur deutschen Heeresleitung ist, so wenig hoffen wir von den durch alle Mittel einer gewissenlosen Stimmungsmache verhetzten Franzosen, für den Fall, daß es ihnen gelingen sollte, in das Land »der Barbaren« an irgend einer Stelle einzubrechen. Und Fliegerbomben vollends ist jedes Gebäude im Grenzgebiete gleichermaßen preisgegeben. Sollen wir warten, bis die Schreckenskunde kommt: das Schongauer-Museum ward getroffen?

Wir wollen hoffen, daß der Isenheimer Altar längst schon in Sicherheit gebracht wurde, an eine Stelle, wo nach menschlicher Voraussicht keine Gefahr ihm droht, weit fort also von Kolmar und dem Gebiet, das durch den Krieg in unmittelbare Mitleidenschaft gezogen werden kann. Aber auch ein Wort der Beruhigung wäre am Platze für die vielen, die sich bei jeder Kriegsnachricht aus dem Elsaß um das Schicksal dieses Meisterwerkes deutscher Kunst sorgen. Mit Genugtuung vernahm man, daß die Sammlung Czartoryski aus Krakau nach Dresden in Sicherheit verbracht wurde. Wo ist der Isenheimer Altar?

NEKROLOGE

Im Alter von 69 Jahren starb am 1. März plötzlich an einem Schlaganfall Geistl. Rat Prof. Dr. **Georg Anton Weber**, der ordentliche Professor für Kirchengeschichte, christliche Archäologie und Geschichte der christlichen Kunst am Lyzeum zu Regensburg. Der Name Webers, der 1846 geboren, die Gymnasiallehrerlaufbahn durchlief und 1889 nach Regensburg berufen wurde, ist in der Kunstgeschichte namentlich bekannt durch seine Wiederauffindung des Originals von Dürers Gemälde »Der hl. Hieronymus« in Lissabon, das man längere Zeit für verloren hielt. Reisen durch Europa und Kleinasien hatten Weber zu einem tiefgründigen kunsthistorischen Wissen verholfen, das er in verschiedenen Werken niederlegte, von denen namentlich Dürers »Leben, Wirken und Glauben«, Dürers »Schriftlicher Nachlaß« und »Die römischen Katakomben« der Erwähnung verdienen. Zur bayerischen Kunstgeschichte lieferte er in der »Regensburger Kunstgeschichte« einen trefflichen Beitrag. *Z.*

In Karlsbad ist der emeritierte Professor der Architektur und Kunstgeschichte **Johannes Koch** nach kurzem Leiden im 65. Lebensjahre gestorben. Der Dahingeschiedene hatte seine akademische Laufbahn an der deutschen Technischen Hochschule in Prag begonnen, wo er von 1875 bis 1884 erst als Assistent und dann als außerordentlicher Professor wirkte. Von hier wurde er an das Polytechnikum in Riga berufen, wo ihm mannigfache Auszeichnungen zuteil wurden. Seit einigen Jahren lebte er in seiner Vaterstadt Karlsbad im Ruhestande.

Aus London kommt die Nachricht, daß **Walter Crane** gestorben ist. Den Lesern dieser Zeitschrift braucht nicht gesagt zu werden, wer der Künstler gewesen ist, denn keiner der englischen Präraffaeliten, deren künstlerischer Abkomme er war, hat es verstanden, sich so weittragenden Ruf zu sichern wie er, der den geringen Edelgehalt dieser einst so überschätzten archaisierenden Bewegung in gangbare Kleinmünze umgeprägt hat. 1845 war er als Sohn eines Miniaturmalers in Liverpool geboren worden. Zwölfjährig kam er nach London. In der Schule des Holzschneiders Linton erwarb er die technischen Fähigkeiten, die ihn bald zu einem beliebten Illustrator werden ließen. Vom Buchschmuck kam er zum Kunstgewerbe. Mit großer Betriebsamkeit wirkte er praktisch, wie durch literarische Propaganda für die Ideen Ruskins und Morris', in denen das Ethisch-Soziale in merkwürdiger Weise mit dem Ästhetisch-Künstlerischen vermischt war. Auch in Deutschland war ein Widerhall dieser englischen Strömungen lange Zeit fühlbar. Wie die Heilsarmee-Bewegung enthielt sie manchen fruchtbaren Keim. Trotzdem dürfte man in Zukunft vorsichtiger bei uns sein gegenüber englischer Weltbeglückung — auch in künstlerischen Dingen. *G.*

Der französische Kunstgelehrte **Marcel Reymond** ist gestorben. Er hat eine große vierbändige Geschichte der florentinischen Skulptur geschrieben, die sich in Deutschland besonders wegen ihres reichen Abbildungsmaterials großer Beliebtheit erfreut, während Reymonds wissenschaftliche Leistung nicht ebenso geschätzt wird. In der großen französischen Kunstgeschichte, die André Michel herausgibt, hat Reymond wichtige Kapitel geschrieben und in einer Monographienfolge Bände über Brunelleschi und Bramante veröffentlicht. Seine letzten größeren Arbeiten beschäftigten sich mit dem Barock, mit Bernini und seiner Tätigkeit in Frankreich.

PERSONALIEN

Professor Dr. **Jaro Springer**, Kustos am königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, der als Hauptmann einer sächsischen Landwehrkompagnie auf dem östlichen Kriegsschauplatze steht, wurde durch das Eiserne Kreuz ausgezeichnet.

Professor Dr. **Konrad v. Lange** in Tübingen vollendete am 15. März sein 60. Lebensjahr. Als Sohn des Altphilologen Ludwig Lange widmete er sich zunächst dem Studium der Baukunst unter Hase in Hannover, um bald zur Kunstwissenschaft überzugehen und sich 1884 in Jena zu habilitieren. Nacheinander war er in Göttingen und Königs-

berg tätig und wurde 1894 nach Tübingen berufen, wo er im Jahre 1905 Rektor der Universität gewesen ist und eine Zeitlang auch im Nebenamt die Stuttgarter Gemäldegalerie leitete und mustergültig katalogisierte. Seine ersten wissenschaftlichen Arbeiten bewegten sich auf dem Gebiet der klassischen Antike. Er schrieb über die Komposition der Ägineten und verfolgte das Motiv des aufgestützten Fußes. Zusammen mit dem Nürnberger Archivar Fuhse gab er die Schriften Albrecht Dürers heraus. Eine Arbeit beschäftigt sich mit Peter Flötner. Weniger glücklich war eine Studie über den Amor des Michelangelo, den Lange wiedergefunden zu haben glaubte. Das literarische Hauptwerk des Gelehrten, eine bedeutende, groß angelegte Ästhetik, die unter dem Titel »Das Wesen der Kunst« 1901 zuerst erschien, ist vielfach diskutiert worden. Lange sieht das Wesen des künstlerischen Genusses in einer bewußten Selbsttäuschung über die Realität des dargestellten Gegenstandes, den der Betrachter für wirklich halte, obwohl er sich seiner bloßen Scheinexistenz bewußt bleibe. Zwei Schriften, »Schön und praktisch« und »Der Zweck der Kunst«, ziehen weitere Folgerungen aus der in dem Hauptwerk entwickelten Grundanschauung des Gelehrten, die natürlich in den wenigen Worten hier nur angedeutet, nicht umschrieben sein soll.

Der zweite Vorsitzende des Vereins Berliner Künstler, der Bildhauer **Sigismund Wernekinck,** der seit Beginn des Krieges als Oberleutnant eines Ersatzregiments im Felde steht, ist zum Hauptmann und Kompaniechef befördert worden.

DENKMALPFLEGE

Venedig. Nach dem Sturze des Campanile von S. Marco 1902 wurden, wie man weiß, alle Denkmäler der Architektur Venedigs untersucht, dadurch fand man auch in der Kirche von S. Nicolò dei Mendicoli, die ganz verlassen in einem Winkel Venedigs steht, Bodensenkungen, und so beschloß die Kommission, den so interessanten Bau, der aus dem 7. Jahrhundert stammt, zu restaurieren. Einstweilen wurde die Kirche geschlossen. Dieses Monument hat viele Veränderungen im Laufe der Zeit erlebt, so daß vom ursprünglichen Bau nur noch der Chor übrig ist; im 13. Jahrhundert hat man ihn so restauriert, wie er jetzt aussieht, im 14. Jahrhundert wurde wieder daran gearbeitet, und jede Epoche hat etwas zurückgelassen, bis zum Jahre 1500. Da die Kirche in einem armen Winkel Venedigs steht, wurde sie immer vernachlässigt. Wichtig ist sie wegen der Zeremonien, die hier von 1300 bis 1700 abgehalten wurden: der sogenannte »Gastaldo grando dei Nicolotti« wurde dort gewählt in Gegenwart eines Gesandten des Dogen, einem der »Pregadi«. — Er war eine Art »Volksführer«, und wer weiß, welche Rivalität zwischen »Nicolotti« und »Castellani« herrschte, kann sich denken, was für eine Bedeutung diese Wahl hatte! — Jetzt also, durch die Arbeit des »Ufficio Regionale dei monumenti«, kann man diesen Bau, welcher eine »Kunstgeschichte« genannt werden darf, fast fertig bewundern, mit seinem romanischen, gotischen und barocken Teilen; die Arbeit ist schon sehr weit gediehen. Bei der Fundamentierung wurde der Rest zweier Säulen, die am Portal standen, bevor man die zwei großen gotischen Arkaden baute, gefunden. Hierauf wurden die Mauern befestigt; es war aber nicht möglich, die scharfe Neigung nach rechts aufzuheben. Bei der Restaurierung des Daches ist ein wunderbares Balkenwerk ans Licht gekommen, ein wahres Juwel vergoldeter und eingelegter Arbeit, die aus dem 13. Jahrhundert zu stammen scheint und mit einem einfachen Bewurf verdeckt war. Einen Teil davon muß man wieder zudecken, um die Bilder, die zurzeit im Dogenpalast aufbewahrt sind, an ihren alten Platz zu stellen. Die anderen Arbeiten werden bald vollendet sein, wie der Boden, die Wände, und man hofft, alle die abscheulichen Häuschen, welche wie Austern an den Klippen an der Kirche angewachsen sind, entfernen zu können (was für den Moment Schwierigkeiten zu machen scheint), damit die äußere Erscheinung dieses kunsthistorischen Kleinods gewinne und dem Bewunderer in ihrer Reinheit wiedergeschenkt werde.

In der Frarikirche werden die Arbeiten eifrig weitergeführt.

Ein Projekt, das in der letzten Zeit viel Aufruhr gebracht hat, war die Frage, ob eine neue Brückenverbindung Venedigs mit dem Festland Mestre gebaut werden sollte oder nicht. Diese Idee entstand infolge der Arbeitslosigkeit, fand aber, wie in anderen Zeiten, viele Gegengründe, besonders bei den Künstlern, die bei einer akademischen Sitzung laut protestierten, da Venedig ohne praktischen Nutzen seinen lokalen Charakter verlieren würde. Für den Moment spricht man nicht mehr davon!

Teodoro Wolf-Ferrari.

DENKMÄLER

Grabdenkmal für Paul Heyse. Neben dem Grabe Paul Heyses auf dem Münchener Waldfriedhof wird demnächst sich das künstlerisch ausgeführte Denkmal erheben, das Bildhauer Professor Erwin Kurz und Architekt Orlando Kurz ausgeführt haben. Das Monument wird eine Sehenswürdigkeit des Waldfriedhofes werden. Es hat drei Meter Höhe und sieben Meter Breite und ist in altklassischen Formen gehalten. Auf einer Platte im Mittelteil des Aufbaus ist das getreue Profilbild Heyses angebracht, darunter der Name des Dichters und eine Leier. Für die Bepflanzung vor dem Denkmal sind junge Waldbäume bestimmt, die so gepflanzt werden, daß sie sich dem klassischen künstlerischen Rahmen, in dem das Reliefbild ruht, harmonisch anpassen werden.

WETTBEWERBE

Die Preismünze der Stadt Leipzig für die Bugra 1914. Das Preisgericht zur Beurteilung der 23 rechtzeitig eingegangenen Entwürfe zu einer Preismünze der Stadt Leipzig für die internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik, Leipzig 1914, hat je einen Preis in gleicher Höhe zuerkannt: dem Entwurfe mit dem Kennwort: »Kultur und Volk« (Verfasser: Paul Fleischhack in Leipzig-Reudnitz), dem Entwurfe mit dem Kennwort: »Lipsia« (Verfasser: Professor Felix Pfeifer in Leipzig) und dem Entwurfe mit dem Kennwort: »Mit wenig Mitteln« (Verfasser: Bildhauer Felix Kunze in Leipzig-Schleußig).

KRIEG UND KUNST

Ein Ehrenfriedhof in Ohligs. Bei dem engeren Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Ehrenfriedhof für die im Felde gefallenen und in den Lazaretten von Ohligs verstorbenen Krieger wurde der Entwurf Artur Stütings aus Barmen zur Ausführung bestimmt. Das für den Friedhof bestimmte Grundstück liegt im westlichen Stadtteil an der Ohligser Heide und ist etwa 7000 qm groß.

Ein eigenartiges **Kriegsdenkmal** ist dieser Tage auf dem Wiener Schwarzenberg-Platz aufgestellt worden. Es ist ein »Wehrmann in Eisen«, ein Werk des Bildhauers Professor Joseph Müllner. Mit ihm will das Zentralkomitee des Witwen- und Waisenfonds der gesamten bewaffneten Macht des Kaiserstaates eine Erinnerung an den Krieg schaffen nach dem Vorbilde das alten Wahrzeichens von Wien, des »Stockes in Eisen«, der gegenüber dem Stefansdom an der

Ecke des Grabens und der Kärntnerstraße steht. Das ist ein uralter umgedrehter Fichtenstumpf, der ganz mit Nägeln beschlagen ist und einen Eisenring aus dem Jahre 1575 trägt — die Nägel mußte angeblich jeder Handwerksbursche hineinhauen, der nach Wien kam. Wer sich nun an dem Fonds des Komitees beteiligt, erhält für eine Krone ein Gedenkblatt und ist berechtigt, entweder selbst einen Nagel in den Ritter Joseph Müllners einzuschlagen oder einschlagen zu lassen. Eine Stelle des Ritters — voraussichtlich das Schwert —, soll für die Nägel der drei verbündeten Monarchen, des Kaisers Wilhelm, des Kaisers Franz Joseph und des Sultans frei bleiben.

Militärische Fürsorge für Kunstdenkmäler. Bei der Obersten Heeresleitung laufen zahlreiche Anregungen zum Schutz und Erhaltung kulturhistorischer Stätten und Kunstgegenstände ein, die beweisen, wie tief das Verständnis für alle diese kulturellen Fragen in unserem Volke wurzelt. Hierzu wird halbamtlich mitgeteilt: Dieselben kulturellen Anschauungen finden wir aber auch im Heere verkörpert, das sich aus allen Bevölkerungsschichten zusammensetzt, im schönsten Sinne des Wortes ein Volksheer ist. Wo also der Feind nicht selbst seine Kulturdenkmäler zerstörte, indem er sie als Kugelfang oder als Kampfmittel benutzte, hat das deutsche Heer das Altehrwürdige und das Künstlerische geschirmt. So liegt der Fall vor, daß selbst im feindlichen Feuerbereich befindliche Kulturdenkmäler durch starke Holzverschläge aus eigener Initiative der Kommandostellen nach Möglichkeit vor dem feindlichen Feuer geschützt worden sind. So sind zum Schutz von Kunstgegenständen allgemein gültige Verfügungen für das Heer erlassen worden. Auch Naturdenkmäler werden geschützt, soweit es die militärische Lage zuläßt.

Die Vereinigung Berliner Architekten beschäftigte sich in ihrer letzten außerordentlichen Sitzung nochmals mit dem Wiederaufbau Ostpreußens und beschloß, eine erneute Eingabe an die zuständigen Behörden abzusenden. Diese Eingabe knüpft an den Schlußsatz des Telegramms an, das der Kaiser am 17. Februar d. J. nach der Winterschlacht in Masuren an den Reichskanzler richtete und in dem es heißt: »Unersetzliches ist verloren, aber ich weiß mich mit jedem Deutschen eins, wenn ich gelobe, daß das, was Menschenkraft vermag, geschehen soll, um neues frisches Leben aus den Ruinen erstehen zu lassen.« Unter Hinweis auf die bisherigen beiden großen Perioden in der Geschichte Ostpreußens — im 14. Jahrhundert als deutscher Ordensstaat und im 18. Jahrhundert nach verheerenden Seuchen unter dem ersten Preußenkönig — betont die Eingabe der Vereinigung, es gelte jetzt, diese östliche Provinz als gleichwertiges Glied in dem Kranze der blühenden deutschen Lande von neuem auf einen hohen Kulturstand zu heben. Soll der Erfolg den riesigen Opfern und Aufwendungen, die für den Wiederaufbau Ostpreußens vorgesehen sind, entsprechen, so ist hierfür die Mitarbeit bester baukünstlerischer Kräfte gerade gut genug. Minderwertige Kräfte, die sich mit Rücksicht auf später zu erhoffende feste Anstellung oder sonstige zu erwartende Vorteile gegen geringfügige Entlohnung anbieten oder sogar unterbieten, sollten von vornherein unberücksichtigt bleiben. Die Vereinigung Berliner Architekten empfiehlt eine öffentliche Ausschreibung der von der Behörde beabsichtigten neuen Bezirksarchitektenstellen auf Grund eines dem Werte der verlangten baukünstlerischen Leistung entsprechenden Mindestgehaltes, sowie der Zusicherung künstlerischer Aufträge aus dem Gebiete der öffentlichen Baukunst und ferner einer so freien und unabhängigen Ausübung baukünstlerischer Tätigkeit, daß davon ein wirklich hoher kultureller Gewinn erwartet werden kann.

Professor **Hugo Vogel** ist dieser Tage nach längerem Aufenthalt auf dem östlichen Kriegsschauplatze wieder nach Berlin zurückgekehrt mit einem reichen Ergebnis an Bildern, Studien und Skizzen. Er hat unter anderem im Hauptquartier des Ostens Hindenburg mehrmals gemalt, unter anderem im Schnee. Einzelne dieser Hindenburg-Bildnisse werden in der Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie der Künste am Pariser Platz ausgestellt sein. Auch die Winterschlacht in Masuren hat Hugo Vogel mitgemacht und dort die Studien für einige größere Bilder gewonnen. Seinen sechzigsten Geburtstag verlebte er inmitten der kämpfenden Gruppen, in Rygrod.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. In Paul Cassirers Kunstsalon stellt Ernst Barlach eine größere Anzahl seiner Holzskulpturen aus. Es sind zum Teil oft gesehene und viel gelobte Arbeiten, zum Teil neue Stücke in der genugsam bekannten Art, und es läge kein Anlaß vor, bei dieser Gelegenheit aufs neue über die eigene Weise dieses Bildhauers sich zu verbreiten, wenn nicht jedesmal, da man ihm begegnet, stärker die Frage sich aufdrängte, wohin dieser Weg denn führe. Es ist etwas Merkwürdiges um Barlachs Stil. Er war eines Tages fertig da, ohne daß man hätte verfolgen können, wie er geworden, und er ist seitdem unverändert der gleiche geblieben. Es bedeutet durchaus keinen Zweifel an der Ehrlichkeit der künstlerischen Absicht, wenn auf die Dauer nun Bedenken sich einstellen. Man braucht nicht ein Fanatiker des Entwicklungsbegriffs zu sein, um dem natürlichen und gesunden Wachstum eines Stiles zu mißtrauen, von dem man nicht die Wurzeln und nicht die jungen Triebe zu sehen bekommt. Daran aber liegt es, daß von dem ersten Werk Barlachs, das man zu sehen bekam, die stärkste Wirkung ausging, und daß diese Wirkung schwächer wurde mit der — wenn auch noch so langsam zunehmenden — Breite der Produktion. Es ist immer wieder die gleiche Formengebung, stets der gleiche Empfindungsgehalt. Und gerade weil dieser zuerst so ergreifend und tief erschien, wird seine Wiederholung peinlich.

Es ist zuzugeben, daß dieses Bedenken gegenüber Barlachs Kunst zugleich die höchste Forderung in sich schließt, eine Forderung, die man nur an die Leistung der wenigsten stellen soll, und daß auf der anderen Seite gerade das unbedenkliche Verlangen des Publikums nach stets neuen Sensationen manchen tüchtigen Künstler mittlerer Linie von seiner geraden Bahn abgelenkt hat. Mit vielen scheint Ulrich Hübner dieses Schicksal zu teilen. Seine ganz unproblematische, aber sympathische und feine Art sucht sich mit starken, zumal farbigen Effekten zu bereichern, nicht immer zu ihrem Vorteil. Es ist möglich, mit tüchtigem Können und gutem Geschmack ein Leben hindurch der Kunst zu dienen, ohne darum berufen zu sein, ihre Wege zu lenken. Aber für Barlach stellt sich die Frage nicht so leicht. Führt sein Weg nicht zu höherem Ziel, so ist er vergeblich gewesen. *G.*

Im **Kölnischen Kunstverein** zeigt der schwedische, in Florenz lebende Bildhauer Hugo Elmqvist eine Anzahl Werke der Kleinkunst, Statuetten und die schönsten seiner Vasen, alles Bronzearbeiten, die ohne Ziselieren die minutiös getreueste Wiedergabe des Originalmodells bringen, und deren hohe technische Vollendung dem von Elmqvist erfundenen epochemachenden Bronzegußverfahren zu danken ist. Die Erfindung des Künstlers basiert auf einer von ihm zusammengesetzten Modelliermasse, die ohne Rückstand schmilzt und immer glatt und geschmeidig bleibt, ferner auf der Anwendung einer porösen Formmasse, die alle Gase durchläßt, aber trotzdem ungemein widerstands-

fähig ist, und schließlich auf der Konstruktion eines Gußofens mit eigenartiger Luftzufuhr und spiralförmiger Anlage der Feuergänge. Alle nach dieser Methode von Elmqvist selbst gegossenen Bronzewerke zeigen die persönlichste Spur der formenden Künstlerhand, wie sie sonst nur das Ton- oder Wachsmodell aufweist. Höchst bemerkenswert sind namentlich die Vasen mit ihrem reizvollen naturalistischen Dekor und herrlichen Farbenspiel, das seine Gattin, die Malerin Erna Wichmann-Elmqvist, auf der unberührten Gußhaut durch Behandlung mit Säuren hervorzurufen versteht. — Frau Elmqvist stellt intim studierte Blumenstudien und Gartenbilder aus, deren Motive meist der Umgebung von Florenz entlehnt sind. — Sehr anspruchsvoll tritt William Straube mit zahlreichen, oft gewalttätigen Farbenkompositionen auf; Albert Gartmann fesselt durch Bildnisse, Stilleben und Landschaften, während Leo Klein-Diepold flott gemalte Dünenansichten, sowie Park- und Gartenbilder beigesteuert hat. *B.*

Aus dem Düsseldorfer Kunstleben. Die Nachlaßausstellung des Malers Jakob Thiesen, über dessen Heldentod im Westen hier berichtet worden ist, wirkte tragisch auch dadurch, daß eine noch ganz in Fluß befindliche Entwicklung ein vorzeitiges Ende fand, ohne daß sie Werke vom vollen Gewichte absoluten Kunstwertes gezeitigt hätte. Der Dreißigjährige, der es sich gewiß nicht leicht gemacht hatte, versprach noch so viel, und es ist nicht wenig, was er bereits erfüllen konnte. Etwas Sprödes und Herbes, das in Hodler, dem er gelegentlich nacheiferte, Verwandtes fühlte, ist das Persönlichste bei Thiesen; nicht ohne Rauheit ist auch das Malerische. Ein großes Gemälde »Feierabend«, ein Bildnis der Eltern, schlichter Winzer vom Abhang des Siebengebirges, ist das Geschlossenste, was Thiesen hinterlassen hat. Auch einige Bildnisse von Künstlern wirken überzeugend. — In der Städtischen Kunsthalle folgte dann die Jahresausstellung der »Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler«. Guter Durchschnitt, nicht viel mehr. Fritz von Wille, Artur Wansleben, Hugo Mühlig und Fritz Reusing sind in ihrer bekannten Art vertreten. Der Landschafts- und Tiermaler Adolf Lins fiel durch das intime Bildnis eines jungen Mädchens auf, der Genremaler Fred. Vezin durch kleine, delikat gemalte Landschaftsbilder. Es ist begreiflich, daß in Düsseldorf, der Stadt der Kunstspezialisten, solche Seitensprünge, wenn sie glücken, wahrhafte Freude bereiten. — In den städtischen Kunstsammlungen ist als Geschenk die große Bronzegruppe »Abschied« von Gregor von Bochmann d. J. aufgestellt worden, eine ergreifende Huldigung an diese stärkste Hoffnung der Düsseldorfer Plastik. Auch dieser Künstler fiel bekanntlich als Opfer des Weltkrieges. — In der Akademie hatte Professor Adolf Münzer zur Besichtigung eines riesenhaften Deckengemäldes eingeladen, das er für den Festsaal des Regierungsgebäudes in Auftrag erhalten hat. Der fertiggestellte Teil der Leinwand stellt eine Huldigung von Rhein und Mosel vor Deutschland, verkörpert durch die wehrhafte Figur der Germania, dar. Über die farbige Wirkung läßt sich erst etwas sagen, wenn auch die andere Hälfte des Plafonds, eine Verherrlichung von Kunst und Dichtung, vollendet und das Ganze an den Bestimmungsort verbracht worden ist. Viele Vorstudien, männliche und weibliche Akte in Rötel, zeugten von gewissenhaftester Vorarbeit. *C.*

Venedig. In diesen Tagen wurde eine Skizzenausstellung der venezianischen Künstler geschlossen die recht erfolgreich gewesen war. Zweck derselben war, den Künstlern in diesem kritischen Moment zu helfen; sie war von einigen bessergestellten Künstlern arrangiert worden: Laurenti, Braas, Zanetti-Zilla und Sartorelli, die ihr Bestes daransetzten, einen Erfolg zu erzielen. Ungefähr 500 Werke waren in einem Saale des Hotel Vittoria ausgestellt, meistens gute Arbeiten, wenn auch nichts Neues. Alle besseren Künstler hatten ihre Werke gesandt, und mehrere hatten sie geschenkt zugunsten der Ärmeren. Es war der erste Versuch, den man in Venedig machte, um den Künstlern, die am meisten zu leiden haben, in diesen schweren Zeiten zu Hilfe zu kommen.

In der »Galleria Internazionale d'Arte Moderna« im Palazzo Pesaro, die von dem tüchtigen Kunstkritiker Dr. Nino Barbantini geleitet wird, sind acht Werke des interessanten, geschätzten Bildhauers Medardo Rosso untergebracht worden. Drei von diesen Werken wurden von Frau Etha Eless geschenkt, eins von der Gemeinde Venedigs gekauft, und die andern von dem Künstler selbst geschenkt. Man ist hier, und mit Recht, sehr zufrieden, Werke von diesem so viel erörterten, originellen Künstler zu besitzen.

Teodoro Wolf-Ferrari.

Der **Verband deutscher Illustratoren** wird in diesem Jahre in Berlin eine eigene Ausstellung veranstalten, da sich die Teilnahme des Verbandes an der Großen Berliner Kunstausstellung, die bereits gesichert schien, nicht ermöglichen ließ. Auf seine Eingabe um Bewilligung des Saales erhielt der Vorstand den Bescheid, daß der Großen Berliner Kunstausstellung selbst nur ein Drittel der Räume des Landesausstellungsgebäudes zur Verfügung steht, da der übrige Teil militärischen Zwecken dienstbar gemacht ist, und daß aus diesem Grunde von Gruppen-Ausstellungen Abstand genommen werden muß. Der Illustratoren-Verband wird daher seine Ausstellung im Berliner Künstlerhause im Monat Oktober und der ersten Hälfte des November veranstalten.

VERMISCHTES

Die Arbeiten für die Antwerpener Stadterweiterung. Geheimer Oberbaurat Dr.-Ing. Stübben, der 1907 vom belgischen König Leopold beauftragt wurde, einen Grundplan für die Erweiterung der Stadt Antwerpen aufzustellen, veröffentlicht im Zentralblatt der Bauverwaltung eine Reihe der Pläne, eigener und fremder, die nun bei der großzügig geplanten Erweiterung der Stadt auf Ausführung warten. Es handelt sich zunächst um die Bebauung derjenigen Teile der bisherigen Stadtumwallung, deren Ausnutzungsmöglichkeiten geklärt sind. Die Pläne, die Stübben in Gemeinschaft mit dem Ingenieur De Heem geschaffen hat, waren zur Ausführung in Angriff genommen. Die förmliche Feststellung, wozu die Beschlußfassung der beteiligten Gemeinden und die Königliche Genehmigung erforderlich ist, hatte aber noch nicht in allen Teilen stattgefunden. Der am Scheldekai zunächst zu erfüllende wichtige Programmpunkt betrifft eine zu schaffende Aussichtshöhe. Es soll eine Plattform in Eisenbeton werden, die hoch über dem Kai mit freiem Ausblick flußauf und -abwärts Fußgängern und Wagen zur Verfügung steht, und zu der Rampen hinaufführen. Dann ist eine große Ringstraße in Aussicht genommen, die südlich herum führt. Einzelne der inneren Bastionen sind zu öffentlichen Park- und Sportanlagen bestimmt. Eine Staffelbauordnung ist in Arbeit. Die Blockbildung ist im allgemeinen auf das Rechteck gerichtet. Ein Fort, das alte Fort de Deurne, soll in eine Kleinhaussiedlung umgewandelt werden mit Ein- und Zweifamilienhäusern.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 27. 2. April 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEKROLOGE

Julius Franz Pascha † Am 20. März starb in Graz Julius Franz Pascha. Sein Name ist wohl nur wenigen Kunsthistorikern bekannt; denn er gehörte nicht zur Gilde im engeren Sinn. Nur die Interessenten für die Geschichte der islamischen Kunst — also nur ein verschwindender Bruchteil unserer heute mehr denn je provinziell eingegrenzten Wissenschaft — kannten ihn als Verfasser der »Baukunst des Islam«, des ersten Versuches einer Geschichte der islamischen Kunst in deutscher Sprache. Allein, dieses Buch, so bedeutend und grundlegend es für die Begründung der Kunstforschung des Islam war, ist gleich seinen anderen literarischen Arbeiten (z. B. dem weitverbreiteten Band über Kairo in Seemanns »Berühmten Kunststätten«) erst ein Werk seiner Mußestunden im Alter. Voraus ging sein Lebenswerk, das über unser Fach und über Deutschland hinaus von internationaler Bedeutung ist. Daß die islamischen Bauten in und um Kairo und in anderen Städten Ägyptens heute in relativ gutem Zustand sind und daß von den vielen, prächtigen Erzeugnissen des islamischen Kunstgewerbes in Ägypten ein Rest im Lande erhalten wurde und seit einigen Jahren im Neubau des Musée National in Kairo zu einer öffentlichen Sammlung vereinigt ist, verdankt die Welt Franz Pascha. 1831 zu Springen im Regierungsbezirke Wiesbaden geboren, studierte Julius Franz in Karlsruhe und Wien, wo er 1852 das Ingenieurdiplom erwarb. Nach einigen Jahren praktischer Tätigkeit begab sich Franz 1855 krankheitshalber nach Ägypten, wo er das Glück hatte, den Boden für sein Lebenswerk zu finden. Er trat 1859 als Ingenieur in den Dienst der ägyptischen Regierung und wurde Hofarchitekt. Er baute u. a. das jetzt als Hôtel eingerichtete vicekönigliche Schloß Gezîre und leitete die pompösen Festlichkeiten in Kairo bei Eröffnung des Suez-Kanals (1869). Als Franz 1878 zum Baudirektor der Waqf-Administration (Verwaltung der religiösen Bauten) im Ministerium der öffentlichen Bauten ernannt wurde, begann seine Tätigkeit für die Erhaltung der islamischen Baudenkmäler und Kunstwerke, die bisher völlig vernachlässigt und ihrem Schicksal überlassen waren. Er befreite die verfallenen Bauten von ihrem Schutt und begann eine Sammlung der historisch wichtigen ornamentierten Trümmer anzulegen, die er zunächst in der verlassenen Hâkimmoschee unterbrachte. Dorthin rettete er auch wertvolle Kunstgegenstände, die in Gefahr gerieten, ins Ausland verschleppt zu werden. Damit legte Franz den Grund zum heutigen Museum islamischer Kunst. Schließlich setzte er die Gründung eines Instituts zur Erhaltung aller kirchlichen Denkmäler Ägyptens durch, des Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe (1882), dessen segensreiche Wirkung allen Kennern Kairos bekannt ist. Da die Kairener Kunst Anregungen und Einwirkungen aus den östlichen Reichen des Islam, besonders aus Persien, Mesopotamien, Syrien und der Türkei in sich aufgenommen hat, bedeutet die Erhaltung ihrer Denkmäler eine Übersicht über die geschichtliche Entwicklung der islamischen Kunst. Dieses Lebenswerk eines Deutschen im kulturellen Aufschwung, den Kairo in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts erlebt hat, verdient heute doppelt gewürdigt zu werden! *E. Diez.*

In Professor **Friedrich Ostendorf**, der jetzt im Alter von 44 Jahren auf dem Kriegsschauplatze im Westen gefallen ist, hat die deutsche Baukunst, die schon in diesem Kriege den Dresdener Stadtbaurat Hans Erlwein verlor, ihren zweiten schweren Verlust zu beklagen. Zwar als Baupraktiker mit seinen architektonischen Schöpfungen kann Ostendorf sich Erlwein nicht an die Seite stellen. Aber er war einer der besten Lehrer und der vielleicht beste Theoretiker unserer neuen deutschen Baukunst. Das weitausgreifende Werk, das er begonnen hat, wird sein Gedächtnis für immer festhalten. Es sind die »Sechs Bücher vom Bauen«. Aus der Hochschullehrertätigkeit Ostendorfs hervorgewachsen, ist es das beste Lehrbuch, das dem jungen Baukünstler von heute in die Hand gegeben werden kann. Leider liegen nur zwei Bücher vollendet vor. Das letzte, der zweite Band, ist kurz vor dem Kriege erschienen. Ostendorfs künstlerische Geistesrichtung ist in dem Richtsatz seines ersten Bandes niedergelegt: »Entwerfen heißt die einfachste Erscheinungsform finden«. Der Zweckwillen der neuen Baukunst ist von ihm da literarisch auf alle Gebiete des baukünstlerischen Schaffens angewandt worden. Selbst gebaut hat Ostendorf verhältnismäßig wenig. Er war im Berliner Ministerium der öffentlichen Arbeiten tätig, wurde dann an die Danziger Technische Hochschule berufen und wirkte seit Jahren in Karlsruhe. In Heidelberg steht eine vorzügliche Villa von ihm. Beim Dresdener Rathauswettbewerb hat er seinerzeit einen der ersten Preise erhalten.

Hamburg. Der von seiner Zeit und seinen Landsleuten über Gebühr hoch eingeschätzte Wiener Farbenzauberer Hans Makart war eine zu ausgesprochene Eigenpersönlichkeit, als daß er im Umgang mit Schülern hätte Befriedigung finden können. Hinzu kam seine Abneigung gegen allen mündlichen Meinungsaustausch, ja gegen das Sprechen überhaupt. Hinlängliche Beweggründe, um ihn die Ausübung seines Lehramtes, zu dem er als Professor der Wiener Akademie der Künste verpflichtet war, nicht allzu drückend empfinden zu lassen. Man hat auch nur von zwei Schülern gehört, die sich seiner Anleitung dauernd unterzogen haben: **Karl Oderich,** ein Mecklenburger, und Alois Schramm, ein Wiener. Ein zu Beginn der neunziger Jahre von dem ersteren in Wasserfarben gemaltes Kolossalgemälde, »Sieg Ramses' II. und seiner Schlachtlöwen über die Cheta« wurde viel bemerkt und von der Fachkritik sehr eingehend und beifällig besprochen. Georg Ebers, dessen Roman »Uarda« dem Gemälde zu Pate gestanden, dankte dem Maler, der »mit großer Phantasie und wohlgefülltem Schulsack« seinen Spuren gefolgt war, in einem sehr ausführlichen, ungemein warm gehaltenen Schreiben. Doch das war auch alles. Käufer für das, schon durch seinen räumlichen Umfang anspruchsvolle Gemälde fanden sich nicht, was wohl nicht zuletzt mit beigetragen haben mag, daß Oderich im Jahre 1893 seinen Aufenthalt von der Donau an die Elbe verlegte. Doch nur der Ort war gewechselt, die Enttäuschung blieb. Das fraß und untergrub die beste Schaffenskraft des Mannes, der sonst wohl das Zeug gehabt hätte, sich als Landschafter und auch als Porträtist durchzusetzen. Aber er vermochte sich dem

Banne nicht mehr zu entwinden, in den ihn sein »Löwenbild« geschlagen hatte. Bei jeder passenden und auch nicht passenden Gelegenheit holte er es hervor, besserte daran herum und überzog schließlich die Wasserfarben mit Ölfarben. Natürlich wurde das Werk dadurch nicht reicher, sein Schöpfer aber zog daraus wenigstens für einige Zeit erneute Hoffnung... Am 22. März hat der Tod dem Leben des armen Mannes ein Ziel gesetzt. Er starb im 59. Lebensjahre. *h. e. w.*

PERSONALIEN

Künstler im Felde. In letzter Zeit sind wieder eine Anzahl bekannter deutscher Künstler dem Ruf zu den Waffen gefolgt. Der Berliner Bildhauer Oskar Garvens steht als Offizierstellvertreter eines Landsturmbataillons im Osten. Der Berliner Maler Willi ter Hell ist beim Potsdamer Jägerbataillon eingetreten. Sein Kollege Leonhard Sandrock ist Oberleutnant und Abteilungsadjutant eines Kriegsbekleidungsamtes. Prof. Hans Müller-Dachau, Lehrer an der Karlsruher Akademie, ist Inspektor eines Feldlazaretts. Der friesische Maler Prof. Feddersen ist Überwachungsoffizier eines Telegraphenamtes. Der Dresdener Maler und Graphiker Prof. Richard Müller steht als Landsturmmann in Frankreich. Der Karlsruher Landschafter Hermann Goebel, der in den Sezessionsausstellungen bekannt wurde, ist im Westen verwundet worden und liegt zurzeit in Rheydt bei Düsseldorf. Hans Schrödter, der Vorsitzende des Karlsruher Ortsvereins der Kunstgenossenschaft, steht als Vizefeldwebel beim Landsturm. Der Berliner Bildnismaler Alfred Cerigioli trat bei einem Grenadierregiment ein, der Berliner Bildhauer Otto Richter hat sich freiwillig als Sanitätshundführer gemeldet. Der Münchener Landschafter Otto Bauriedl trat als Kriegsfreiwilliger bei einem bayrischen Schneeschuhbataillon ein. Der Kölner Maler und Graphiker F. A. Weinzheimer ist Vizefeldwebel bei der Infanterie. Prof. Adolf Sautter, der an der Pforzheimer Kunstgewerbeschule wirkende Bildhauer, ist beim Landsturm eingetreten.

Die bekannte Berliner Malerin **Grete Waldau** hat von der schwedischen Regierung die große goldene Medaille für ihre Wandgemälde in der Baltischen Ausstellung in Malmö erhalten. Die Künstlerin besitzt bereits u. a. die große goldene Medaille der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900.

WETTBEWERBE

Einen Wettbewerb für Arbeiten der Kabinetts- und Kleinplastik schreibt wiederum im Auftrage des Kgl. sächsischen Ministeriums des Innern der akademische Rat der Kgl. Kunstakademie zu Dresden aus. Zugelassen sind Bildwerke der freischaffenden Kunst aus edlem und echtem Material: Standbilder bis zur Lebensgröße, Büsten, Statuetten, Reliefs, Plaketten, Denkmünzen, Medaillen in Marmor, in Edelmetallen, Bronze, Zinn, Elfenbein, Holz, gebranntem und glasiertem Ton, Porzellan, Wachs und dgl. Erwünscht sind für diesmal noch besonders Gedenktafeln für gefallene Studierende der Kunstakademie und für im Feld gebliebene Angehörige öffentlicher Behörden und Bildungsanstalten: Schulen, Hochschulen, Universitäten. In der Regel sind die Bildwerke in echtem Material einzuliefern. Bei unverhältnismäßig großen Unkosten ist es jedoch zulässig, daß der Künstler seine Arbeit in anderem Material (Gips) einreicht, aber derart zugerichtet, daß sich das Werk von der wirklichen Ausführung in echtem Material nicht oder doch nur wenig unterscheidet. Modelle müssen Originalgröße haben und erkennen lassen, daß der Künstler seine Arbeit für ein ganz bestimmtes Material gedacht hat. Modelle in Ton sind ausgeschlossen. Bildwerke, die zur Vervielfältigung in Bronze, Zinkguß, Ton, Porzellan oder dgl. bestimmt sind, dürfen noch nicht im Verkehr sein. Der Künstler muß eine entsprechende Versicherung abgeben. Ob der Staat das Vervielfältigungsrecht erwirbt, wird bei etwaigem Ankauf mit bestimmt. Die Bildwerke sind mit dem Namen der Urheber versehen beim Hausinspektor der Kgl. Kunstakademie zu Dresden bis spätestens Mittwoch den 20. Oktober 1915 mittags 12 Uhr abzugeben. Der Verkaufspreis ist anzugeben.

DENKMÄLER

In Prag auf dem Altstädter Ring wird jetzt ein **Denkmal** für **Johannes Hus** aufgestellt. Der tschechische Bildhauer Saloun hat es geschaffen. Von demselben Künstler werden jetzt auch am neuen Prager Rathaus zwei Figuren aufgestellt, Darstellungen von Gestalten aus Prager Lokalsagen, der Rabbi Loew und der Eiserne Ritter.

KRIEG UND KUNST

Der **Bund deutscher Architekten** an die Staatsministerien. Infolge der fast vollständigen Stillegung der Bautätigkeit durch den Krieg und der dadurch hervorgerufenen Notlage des Privatarchitektenstandes hat jetzt für den geschäftsführenden Ausschuß des Bundes deutscher Architekten Geh. Rat Frentzen-Aachen eine Eingabe an die deutschen Staatsministerien gerichtet. Sie erbittet geeignete Maßnahmen zur Linderung des Notstandes. Diese könnten darin bestehen, daß beabsichtigte, wegen des Krieges jedoch zurückgestellte fiskalische Bauten baldigst in Angriff genommen und daß zur Herstellung ihrer Pläne sowie zur Bauleitung nach Möglichkeit Privatarchitekten herangezogen werden. Dies dürfte den in Betracht kommenden Behörden um so leichter sein, als eine große Anzahl staatlich angestellter Architekten zum Kriegsdienst einberufen ist. Ferner würden die zu unfreiwilliger Muße gezwungenen Privatarchitekten es dankbar anerkennen, wenn seitens der Staatsregierungen Wettbewerbe für solche in absehbarer Zeit notwendig werdenden Bauten ausgeschrieben würden, deren Programm entweder jetzt bereits feststeht oder sich in allgemeinen Zügen für Ideen-Wettbewerbe angeben läßt. Diese Bauaufgaben könnten durch das Aufgebot zahlreicher baukünstlerischer Kräfte gerade in der jetzigen arbeitslosen Zeit, wo mit doppelter Hingabe an der Aufgabe gearbeitet werden würde, einer glücklichen Lösung zugeführt werden.

Arbeiten russischer Kriegsgefangener im Berliner Museum. Ein paar Geschenke, die jetzt in die Sammlung für deutsche Volkskunde in der Klosterstraße kamen, lehren, daß gewisse Arbeiten russischer Kriegsgefangener sogar museumsreif sein können. Für eine Volkskunstsammlung haben die in gewissem Sinne noch primitiven und doch wegen ihrer dekorativen Reize jetzt vielfach geschätzten Arbeiten des einfachen russischen Volkes ihr Interesse. Die Arbeiten, die Leutnant Graf von Schlieben jetzt der Berliner Sammlung schenkte, sind ein paar Holztauben und ein Schüsselkranz. Sie sind in einem deutschen Gefangenenlager von russischen Soldaten mit den einfachsten Mitteln hergestellt worden.

Die Münchener Akademie der bildenden Künste im Kriege. Trotz des Krieges und der militärischen Belegung des ersten Stockwerkes der Akademie konnte sie ihren Unterricht in allen Schulen eröffnen. Die Frequenz seitens der Schüler ist mit Rücksicht auf die Zeitlage überraschend gut, sie beträgt 50 Prozent des sonstigen Besuches. Von den 212 eingeschriebenen Akademikern sind 96 eingerückt, darunter haben viele als Kriegsfreiwillige

Palette und Pinsel mit Tornister und Seitengewehr vertauscht. Nach den bisherigen Meldungen fanden bereits zehn Akademiker den Heldentod, ebenso viele wurden mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet. Von dem Besuche sind natürlich alle Angehörigen der mit uns kriegführenden Staaten ausgeschlossen. Aber auch der Besuch aus den neutralen Staaten ist nur gering. Unter den 48 Ausländern befinden sich 24 Österreicher, 8 Schweizer und 8 Angehörige der Vereinigten Staaten. Das Hauptkontingent stellen die außerbayrischen Bundesstaaten und Bayern mit 103 Schülern.

Städtische Kunstpflege in Berlin-Wilmersdorf. Die Notlage der bildenden Künstler im Kriege hat jetzt nach dem Vorgange von Berlin und Charlottenburg auch den Magistrat von Wilmersdorf zu einigen Maßnahmen veranlaßt. Der Magistrat hatte schon kürzlich einen Wettbewerb für ein künstlerisches Gedenkblatt für die kriegsgefallenen Bürger der Stadt ausschreiben lassen, zu dem fünf Groß-Berliner Künstler von der Kunsthalle Wilmersdorf und ihrem Preisgericht, darin Martin Brandenburg, Professor E. Doepler, Professor Friedrich Kallmorgen, ausgewählt wurden. Nun will die Stadt auch eine Anzahl kleinerer Kunstwerke der Malerei, Plastik und Graphik zur Ausschmückung städtischer Räume erwerben. Im ganzen sind hierfür 8000 M. ausgesetzt, es sollen dreißig bis vierzig Werke im Höchstwert von 300 M. erworben werden. Der Ankaufskommission, die aus Vertretern der Stadt und Künstlermitgliedern der Kunsthalle Wilmersdorf besteht, sollen von den acht größten Berliner Künstlerverbänden etwa 150 Werke vorgelegt werden. Das scheint als ein recht praktischer Weg für gerechtes Vorgehen.

AUSSTELLUNGEN

Das **Berliner Kupferstichkabinett** eröffnete eine Ausstellung der in seinem Besitz befindlichen **Zeichnungen Rembrandts.** Die stattliche Zahl von 134 Blättern, die in dem Ausstellungssaal vereinigt sind, bedeutet nur eine Auswahl, die nach sorgfältigster und vorsichtiger Prüfung getroffen wurde. Ausgeschlossen blieb alles, was eingehender Kritik nicht standhielt, aber auch manches sicher echte Blatt mußte zurückbleiben, da der zur Verfügung stehende Raum vollkommen ausgenutzt war. Es gibt keine andere Sammlung, die sich eines ähnlich umfänglichen Besitzes an echten Zeichnungen Rembrandts rühmen dürfte. Aus den alten Beständen, den zahlreichen Erwerbungen Lippmanns und der Sammlung A. von Beckeraths kam zusammen, was nun im Berliner Kupferstichkabinett an Zeichnungen Rembrandts vereinigt ist. Alle Epochen im Schaffen des Meisters sind in der Sammlung vertreten, die Frühzeit, die reichhaltiger als die folgenden erscheint an Motiven und Material — Silberstift, Rötel, Kreide werden später immer seltener, die Technik ist allein breite, zuweilen getuschte Federzeichnung —, die vierziger Jahre mit ihren wirkungsvollen Kompositionsstudien und der Reihe schöner Landschaften, endlich die zwei letzten Jahrzehnte, in denen der Stil nochmals wächst, die Anschauung ihre ganze Größe, die Empfindung ihre ganze Tiefe gewinnt bis zu den ergreifenden Werken des greisen Meisters. Die Berliner Sammlung besitzt aus dieser Zeit einen Schlächterladen, eine Studie zu den Staalmeesters, die Zeichnung nach einer italienischen Medaille, ein Abendmahl und einige der großartigsten Landschaften, um nur das Wichtigste namhaft zu machen. Im übrigen will diese kurze Notiz nicht mehr als einen Hinweis auf diese Veranstaltung geben, die nicht nur dem weiteren Publikum Gelegenheit bietet, den Schatz an Rembrandtzeichnungen, den das Berliner Kabinett verwahrt, kennen zu lernen, sondern auch der Forschung das Material in einer Weise zugänglich macht, die das Studium sehr erleichtert und die Diskussion schwebender Fragen ermöglicht. Von diesem Standpunkte könnte man bedauern, daß alle zweifelhaft scheinenden Blätter ausgeschieden wurden, daß nicht im Gegenteil auch die Arbeiten der Schüler hinzugenommen werden konnten. Der Raummangel verbot das. Aber der unvergleichliche Gesamteindruck der Ausstellung hätte nicht zustande kommen können, wäre nicht diese Beschränkung durch sich selbst geboten gewesen. *G.*

Straßburg i. Els. Im **Elsässischen Kunsthaus** findet zurzeit eine Sonderausstellung des Malers H e i n r i c h B e e c k e statt. Der Künstler ist seit Jahren in Straßburg ansässig und gehört zu den begabtesten Vertretern der elsässischen Kunst. Die Ausstellung bringt meist Werke der letzten zwei Jahre, Bildnisse und Blumenstücke. Unter den ersteren ein Selbstporträt des Künstlers an der Staffelei. Den Hintergrund bilden die Glasscheiben des Ateliers, wodurch das ganze Bild sehr hell wirkt und einen Einschlag des Dekorativen erhält. Weiterhin sind die Bildnisse des Großindustriellen Karl Adler und dasjenige der Malerin Lika Marowska höchst achtbare Leistungen.

In der kunstgewerblichen Abteilung ist eine Gruppe Kristallvasen ausgestellt, welche nach Entwürfen von T h e o B e r s t (Straßburg) in der Kristallfabrik St. Louis-Münzthal ausgeführt sind. Zum großen Teil waren dieselben in der Werkbundausstellung zu Köln 1914 gezeigt worden. Es sind geschliffene Überfanggläser, deren Dekor meist in aneinandergereihten einfachen geometrischen Figuren, Kreisen und Ellipsen besteht. *K.*

SAMMLUNGEN

Die **Besuchsordnung der Berliner Königl. Museen** — Altes und Neues Museum, Kaiser-Friedrich-Museum, Kunstgewerbe-Museum, Museum für Völkerkunde, für deutsche Volkskunde und Nationalgalerie — bleibt während des Krieges insofern geändert, als die Sammlungen auch im Sommer — Sonntags und wochentags — nur bis 3 Uhr nachmittags geöffnet sein werden.

Neuerwerbungen klassischer Altertümer durch das Metropolitan-Museum in New York. Außer dem Prachtstück einer Bronzestatue eines Knaben aus dem Julio-Claudischen Hause (s. Kunstchronik Sp. 326/7) hat das Museum im Jahre 1914 noch eine Anzahl bedeutender Skulpturen in Marmor und Bronze erworben, die in dem Februar-Bulletin geschildert werden. Eine Marmorbüste des jugendlichen Tiberius war schon mit den Zugängen vom Jahre 1913 ausgestellt. Das wichtigste Stück außer der Knabenstatue ist ein prächtiger Kopf des Agrippa in Bronze, der 1904 nicht weit von dem berühmten Augustusbogen zu Susa gefunden wurde. Er stammt von einer großen Agrippastatue, von der noch kleine Teile zum Vorschein kamen nebst sieben Marmorfragmenten einer Widmungsinschrift eines Mitgliedes der Familie der Cottii, die damals zu Susa wohnte, für Agrippa. — Ein anderes schönes römisches Porträt ist die Marmorbüste einer ungefähr 30jährigen Dame aus der Hadrianischen Zeit. — Aus wenig späterer Zeit stammt der obere Teil eines Cippus mit drei in den Nischen im Hochrelief ausgearbeiteten Porträtbüsten. Eine Mutter mit zwei Söhnen scheint dargestellt. — Von besonderem Reiz ist der Kopf eines jugendlichen Dionysos aus spätgriechischer Zeit. — Zu den, mehr Typen und idealisierte Köpfe darstellenden Skulpturen gehört ein überlebensgroßer weiblicher Kopf, eine griechische Arbeit aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert; ferner die römische Kopie eines griechischen Originals vom Ende des 5. vorchristlichen Jahrhunderts, ein junges Mädchen mit lang gewelltem Haar; ein an den Hermes des Praxiteles erinnernder kleiner Kopf

eines Jünglings; ein großer Satyrkopf der hellenistischen Zeit; eine tragische Kolossalmaske römischen Ursprungs. — Die Gesamtneuerwerbungen des Metropolitan-Museums aus dem Gebiete der klassischen griechisch-römischen Kunst im Jahre 1914 waren 11 Marmor- und 9 Bronzeskulpturen, 17 Vasen, 4 Terrakotten, 7 Stücke Goldschmuck, 4 Gemmen, ein Glasmosaik. — Unter den Vasen sind zwei kolossale Dipylongefäße geometrischen Stils, zwei schwarzfigurige Trinkgefäße mit den Namen Nikosthenes resp. Psiax, eine rotfigurige Vase mit Kriegerdarstellung zu nennen; ein Bronzespiegel zeigt Marsyas mit der Doppelflöte im Relief, ein Terrakottarelief aus der archaischen Zeit Trauernde bei einer Bestattung. Der Goldschmuck aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. soll aus einem Grabe bei Cumae stammen. *M.*

Kriegserwerbungen der Nationalgalerie. Die Berliner Nationalgalerie versucht, sich künstlerisch hervorragende Dokumente aus dem Kriege zu sichern. So erwarb jetzt die Galerie eine Anzahl der Studien und Skizzen, die Fritz Rhein, der Berliner Maler, der als Reserveoffizier auf dem westlichen Kriegsschauplatze steht, dort geschaffen hat. Es ist zu hoffen, daß das Ergebnis erfreulicher sein wird als nach dem Kriege 1870/71, und daß auch nach dem Friedensschluß die offiziellen Aufträge an Künstler von Rang vergeben werden. Gewünscht hätte man aber wohl, daß die Nationalgalerie, die hier mit dem Beispiel voranzugehen hat, sich zu allererst die Skizzen Slevogts gesichert hätte, der ja ebenfalls eine Zeitlang auf dem westlichen Kriegsschauplatz weilte.

STIFTUNGEN

* **Die Tiedge-Stiftung in Dresden** veröffentlicht die Mitteilung über ihre Tätigkeit im Jahre 1914. Man erfährt daraus, daß aus Mitteln der Stiftung für den Turnplatz des Allgemeinen Turnvereins in Dresden zwei bronzene Schmuckfiguren, nämlich ein Fechter und ein Steinwerfer von dem Bildhauer Professor Richard König in Radebeul hergestellt und dem Verein am 31. August 1914 übergeben worden sind. Ferner ließ der Vorstand der Tiedge-Stiftung durch den Bildhauer Robert Ockelmann eine lebensgroße Büste des verstorbenen Bildhauers Johannes Schilling anfertigen und überwies sie dem Stadtmuseum zu Dresden. Ein Bronzeguß dieser Büste soll der Stadt Mittweida als der Geburtsstadt Schillings geschenkt werden. Das Vermögen der Tiedge-Stiftung betrug am Schlusse des Jahres 1914: 661766 M. 50 Pf. An Zinsen standen 67147 M. 96 Pf. zur Verfügung. Hiervon wurden 10850 M. für die künstlerischen Aufträge ausgegeben, 54 M. für Instandhaltung des Denkmals und der Grabstätte Tiedges und 18700 M. für 83 Ehrengaben und Unterstützungen an Maler, Dichter und Schriftsteller, Bildhauer, Musiker, und Hinterlassene von solchen sowie von Kupferstechern. Diese Ehrengaben und Unterstützungen erstrecken sich über ganz Deutschland, Österreich und die Schweiz. Zur weiteren Verfügung des Vorstands der Tiedge-Stiftung stehen 37543 M. 96 Pf. Vorsitzender des Vorstands ist Bürgermeister a. D. Leupold; es schieden durch den Tod aus Geh. Hofrat Edler von Schuch, Generaldirektor der Kgl. musikalischen Kapelle und Geh. Rat Prof. Gotthardt Kuehl.

FORSCHUNGEN

Ruisdaels Testament. Dr. A. Bredius hat im Haarlemer Archiv zwei Testamente Jakob Ruisdaels gefunden. Der zarte und feine Mensch, der Ruisdael war, zeigt sich in den Bestimmungen dieser Testamente. Das erste ist am 23. Mai 1667 von einem Notar abgefaßt. Ruisdael, der Junggeselle war, »jongman« auf Holländisch, setzt da über all sein Erbe seine unverheiratete Halbschwester Maria van Ruisdael als Erbin ein, aber mit der Bestimmung, daß sie seinen Vater Isaac van Ruisdael vollkommen unterstützt und unterhält. Während der Minderjährigkeit der Maria sollen der Onkel des Testators, der Maler Salomon Ruisdael, und der Neffe Jakob, gleichfalls Maler, Testamentvollstrecker sein. Der Vater war Leistenmacher aus Narden und damals 67 jährig. Vier Tage darauf, am 27. Mai, widerrief Jakob van Ruisdael aber schon das erste Testament. Er macht seinen Vater zum Universalerben, und erst, was der übrig läßt, soll Maria bekommen. Jakob Ruisdael ist im Armenhaus gestorben. Seiner Halbschwester hat er trotzdem etwas hinterlassen. Aus einer Urkunde von 1682, die Bredius gleichfalls gefunden hat, geht hervor, daß Maria bare 150 Gulden als Hinterlassenschaft des großen Malers bekommen hat.

VERMISCHTES

Eine Beratungsstelle für Kunstgewerbe wird die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe in Dresden am 7. April d. J. einrichten. Sie wird der Beratungsstelle für Volkskunst und Gewerbe im Landesverein Sächsicher Kunstverein, Dresden-A., Schießgasse 24 I, angegliedert, wird aber selbständiges Gepräge haben. Sie soll unentgeltlichen Rat geben, Entwerfende und Ausführende nachweisen, bei Wettbewerben helfen und durch alles dieses den neuzeitlichen kunstgewerblichen Bewerbungen Unterstützung gewähren. Auskunft in Rechtsangelegenheiten gibt sie jedoch nicht. Die Sächsische Landesstelle vertritt alle kunstgewerblichen Interessen im Königreich Sachsen und hat ihren Sitz in Dresden. Sie arbeitet unter Aufsicht des Kgl. Ministeriums des Innern und ist die berufene Vertreterin des Kunstgewerbes im Lande gegenüber den Behörden. Daher hat sie besonders die Aufgabe, kunstgewerbliche Ausstellungen im Inlande, sowie die Beschickung auswärtiger als Vertreterin des Königreichs Sachsen vorzubereiten, mit den Behörden zu verhandeln, Mittel für Beihilfen an Aussteller aufzubringen und die gesamte Durchführung zu überwachen. Die Landesstelle will ferner in Fragen des Geschmacks, bei Beurteilung tagfälliger kunstgewerblicher Fragen Staatsbehörden, Gemeinden, Kunstgewerbetreibenden, Künstlern, Vereinen, Schulen und Privaten unentgeltlich mit Rat und Tat an die Hand gehen. Sie wird aber nicht nur auf Ersuchen, sondern auch aus eigenem Antrieb in allen wichtigen Tagesfragen belehrend und anregend eingreifen, bei örtlichen Ausstellungen helfen oder selbst solche anregen. Mitglied kann jeder Künstler, Industrielle, Kunstgewerbler, Kunsthandwerker und Kunstfreund werden, sofern er auf Vorschlag des Arbeitsausschusses durch einstimmigen Beschluß aller Mitglieder der Landesstelle zur Mitgliedschaft berufen war. Die gesamten Verwaltungskosten trägt die Kgl. Sächsische Staatsregierung.

KRIEG UND KUNST

Unsere öffentliche Anfrage in der vorigen Nummer der »Kunstchronik« wegen des **Isenheimer Altars** in Kolmar hat sofort die beruhigende Antwort gefunden, daß das Meisterwerk Grünewalds und auch Schongauers Maria im Rosenhag sich in völlig gesicherter Aufbewahrung befinden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 28. 9. April 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

LITERATURNUMMER

Neue spanische Kunstliteratur. In der schon in früheren Anzeigen erwähnten Serie »*El Arte en España*«, jener kleinen, sehr billigen (Pes. 1.25) und dabei doch ausgezeichnet illustrierten Monographien, die die Comisaria Regia del Turismo im Verlag von J. Thomas in Barcelona herausgibt, sind wiederum einige Bändchen erschienen, die ihre Vorgänger womöglich noch übertreffen: »*Das Madrider Königl. Schloß*« von *Conde de la Navas;* »*Sevilla*« von *I. Gestoso;* »*Escorial I. Teil*« von *J. R. Mélida*; die »*Alhambra I. Teil*« von *M. Gomez-Moreno* und das »*Kloster von Guadalupe*« von *E. Tormo y Monzó.* Jede der Kunststätten ist somit von einem trefflichen Spezialkenner bearbeitet, die Auswahl der Abbildungen ist sehr geschickt; Architektur, Malerei und Plastik wie die Miniatur und das Kunstgewerbe sind in ganz gleichmäßiger Weise berücksichtigt, und jeder mit den Dingen auch noch so Vertraute wird stets irgend eine Detailaufnahme finden, die ihm etwas Neues vermittelt, wie überhaupt durch diese Publikation viele bisher ganz unbekannte Kunstwerke dem Liebhaber und der Forschung erschlossen werden. Die Abbildungen sind ganz außerordentlich scharf und klar. — Als Publikation des Centro de Estudios históricos zu Madrid ist eine umfangreiche Monographie über den Bildhauer *Pedro de Mena y Medrano* erschienen. Es ist die erweiterte Doktorarbeit eines Schülers des um die spanische Kunstforschung wie die Hebung des kunstgeschichtlichen Studiums in Spanien hochverdienten Elias Tormo: *Ricardo de Orueta y Duarte.* Diese Veröffentlichung Oruetas besitzt einen außerordentlichen Wert, nicht nur weil er das Material sehr sorgfältig gesammelt und gesichtet hat, ein höchst anschauliches und treffendes Bild von dem Wesen und der Bedeutung des Künstlers in einer sehr sympathischen, bescheidenen und klaren, allen Phrasen abholden Form gibt, nicht nur wegen der zahlreichen sehr guten Abbildungen, sondern weil der Autor in einer größeren Einleitung den Versuch macht, das eigentliche Wesen der spanischen Plastik des 17. Jahrhunderts zu erfassen und zu erklären. Es ist das erstemal, daß ein Spanier sich ernsthaft um diese Frage kümmert und das Problem in seiner ganzen Breite aufzurollen versucht. Außerhalb Spaniens sind ja diese Dinge schon mehrfach erörtert worden, aber es ist das von besonderem Interesse, nun einmal einen — wirklich objektiv urteilenden — Spanier selbst über die Eigenart der spanischen Plastik jener Zeit reden zu hören. Es ist natürlich angenehm, in diesen Erörterungen vielfach dieselben Ansichten vertreten zu finden, die in nichtspanischen Arbeiten wie z. B. denen des Rezensenten verschiedentlich geäußert worden sind. Bemerkt sei hier zu diesen Ausführungen nur, daß Orueta das nationalspanische Element in der älteren spanischen Plastik offenbar zu sehr unterschätzt. Auch ist es nicht ganz richtig, daß die spanischen Bildhauer im 17. Jahrhundert fast ausschließlich lediglich Aufträge für Altarwerke und Madonnen- und Heiligenstatuen erhalten hätten. Die Grabmalsplastik spielt nach wie vor auch im 17. Jahrhundert noch eine recht beträchtliche Rolle, ebenso ist die Porträtskulptur — häufig gerade im Zusammenhang mit der Grabmalsplastik — doch weit mehr gepflegt worden, als Orueta anzunehmen geneigt ist. Sehr richtig ist die Behauptung, daß Mena wohl bei Cano in die Lehre gegangen sein mag, daß er aber als Künstler eine ganz andere Richtung vertritt, eine Kunstanschauung, die der Canos im Grund ganz entgegengesetzt ist. Nur ist sich Orueta dabei nicht ganz klar darüber geworden, daß Canos Idealstil nicht etwas Ungewöhnliches war, sondern ganz in der Entwicklung der spanischen Plastik begründet und mit der Art eines Gregorio Fernandez und Martinez Montañez ausgezeichnet zusammengeht, während der Naturalismus eines Mena wie seine leicht feminine Art schon ganz auf das Rokoko hinsteuert, wie ein Vorläufer der Rokokokunst eines Zarzillo wirkt. *A. L. Mayer.*

Über die baugeschichtlichen Dissertationen der Hochbauabteilung der Technischen Hochschule zu Dresden hielt beim Rektoratswechsel der neue Rektor Geh. Hofrat Dr. Cornelius Gurlitt, der zum zweiten Male das Rektorat bekleidet, einen lehrreichen Vortrag. Mit Recht konnte Gurlitt dabei sagen, daß keine Hochschule der Welt die Dresdner an Rührigkeit und Vielseitigkeit in bezug auf baugeschichtliche Arbeiten der Prüflinge für den Doktor-Ingenieur-Titel übertrifft. Aus der langen Reihe dieser Dissertationen wollen wir hier wenigstens die nennen, die sich auf deutsche Baugeschichte beziehen. Da liegt zunächst eine Arbeit von Paul Klopfer über den Dresdner Architekten Christian Traugott Weinlig vor, der als Klassizist von dem Spätrokoko seines Lehrers Krubsacius zu der Kunstweise Schinkels überleitete. Die Schmuckwerke im Park des Palais an der Zinzendorfstraße sowie im Park zu Pillnitz, die im Geiste Raffaels gehaltenen Innenräume des Pillnitzer Schlosses, die Ausschmückung des Gartenpavillons im Palais an der Zinzendorfstraße (jetzt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Dresden), mehrere Privatbauten und die monumentale Reithalle im Kgl. Marstall zu Dresden beweisen, daß Weinlig einer der einflußreichsten Architekten seiner Zeit (1738—99) war.

Eine zweite Dissertation von E. Lövy schließt sich insofern an die Klopfersche an, als sie die Grundlage zu Schinkels Schaffen behandelt, indem sie namentlich die kunsttheoretischen Erwägungen der Architekten jener Zeit darlegt. Der Richtung, die Krubsacius in Dresden vertrat, folgte auch Peter Anton von Verschaffelt, ein geborener Niederländer, der zumeist als Bildhauer in Mannheim, aber auch als Architekt tätig war. Ihn behandelt eine — noch nicht im Druck erschienene — Dissertation von Beithel. Auf einer ähnlichen Entwicklungsstufe stand der Architekt L. C. Hautt, der für den pfälzisch-zweibrückischen Hof arbeitete, ein Mann, den als Künstler wie in seinem bürgerlichen Dasein der französische Revolutionssturm vernichtete, so daß die Nachwelt ihn zu Unrecht vollständig vergessen hatte. Über ihn gibt eine Dissertation von R. Hübel Aufschluß. Bedeutender sind die hessischen Schlösser und ihr Architekt S. L. du Ry, über die H. Phlaps eine Untersuchung anstellte.

Sodann gab Martin Hammitzsch einen Überblick über den Theaterbau des 16.—18. Jahrhunderts; M. Mütterlein behandelte Gottfried Sempers Tätigkeit in Dresden, besonders den Bau des Theaters und den Forumplan.

Drei weitere Dissertationen liegen mehr in der Richtung der Volkskunst: W. Lindner behandelte die bäuerliche Wohnkultur in der Provinz Westfalen und den umliegenden Gebieten, ein wichtiger Beitrag zur niedersächsischen Volkskunst; M. Weise behandelte eingehend das bergische Wohnhaus des 18. Jahrhunderts; W. Fiedler und R. Wesser erforschten den Holzbau im allgemeinen nach technischer und in historischer Hinsicht. Fr. Unglaub suchte in seiner Arbeit über die Diele im niedersächsischen Bauernhaus und im norddeutschen Bürgerhaus über den Zusammenhang zwischen ländlicher und städtischer Bauweise Aufschluß zu geben.

Hieran schließen sich wieder Arbeiten über Bauten in einzelnen Städten. So behandelte in besonders sorgfältiger Weise Fritz Rauda die gotischen Bauten Bautzens. W. Scheibe bearbeitete die Bauten von Kamenz. M. Levy gab eine kritische Würdigung des Schlosses zu Torgau, eine Arbeit, die für das ganze Schloßbauwesen Norddeutschlands, namentlich auch für die Geschichte des Berliner Schlosses von Bedeutung war, und in gleicher Weise würdigte K. Ehrlich das Schloß zu Dessau. Weiter folgten Arbeiten über das bürgerliche Bauwesen Nürnbergs von Konrad Heußinger, über das Tiroler Städtchen Sterzing von O. Dietrich, über die Entwickelung des Wohnhauses in Meißen von A. Ramsacher, dasselbe in Wittenberg und Torgau von P. Mannewitz, über das sächsische Barockhaus von W. Dietrich. Alle diese letztgenannten Arbeiten unterstützen die in ganz Deutschland eifrig betriebenen Studien über die Geschichte des deutschen Wohnhauses, die sich der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine zur Aufgabe gemacht hat. Zwei weitere Arbeiten in der gleichen Richtung, eine über Naumburg, wurden durch die Einberufung des Bearbeiters zum Heeresdienst durch den Tod des betreffenden unterbrochen.

In einer aktenmäßigen Darstellung der Baugeschichte der Dresdner Kreuzkirche gab Alfred Barth reiche Aufklärung über den protestantischen Kirchenbau Sachsens im 18. Jahrhundert, während Hubert Ermisch die sächsischen Rathäuser zeichnerisch und geschichtlich eingehend behandelte. Daran schließt sich ein stattlicher Band von Hugo Koch über Sächsische Gärten, der reich an neuen Ergebnissen ist. Diese Arbeit wird ergänzt durch Karl Schröders Studien über Renaissancegärten in Oberdeutschland, die einen eigenartigen Mischstil aus den Massengestaltungen der Italiener und den Zierformen der Niederänder darstellen. Weiter behandelt K. Böttcher den für das 15. und 16. Jahrhundert in Sachsen eigenartigen Bau von Wendeltreppen, namentlich in den Schlössern, wobei er auch ihre kunstgeschichtlichen Beziehungen zu ähnlichen süddeutschen Anlagen erörtert. Ferner liegt eine noch nicht gedruckte Dissertation von F. Poser über die Westtürme des Merseburger Domes vor, sowie eine über die mittelalterlichen Burgen Sachsens links der Elbe von A. Rüdiger. Hieran schließen sich endlich zwei biographische Arbeiten: eine über den Grafen Rochus Quirin von Lynar von Richard Korn und eine über Giovanni Maria Nosseni von W. Mackowsky, zwei für die Kunst Sachsens im 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts höchst einflußreiche Männer. In beiden Fällen stellte sich heraus, daß die Kunstleistung dieser Italiener im allgemeinen überschätzt wurde, daß ihre Leistung mehr in organisatorischem Wirken und im Einfluß auf die Stilrichtnng der Künste Sachsens beruht.

Nicht minder zahlreich sind die Dissertationen, die sich mit ausländischer Kunst beschäftigen. Drei behandeln französische Kirchen, eine die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland, fünf das Bauwesen der Mönchsorden in Thüringen, Österreich, Dänemark, Schweden, Umbrien und Toskana, fünf sind der italienischen Baukunst gewidmet, eine gilt der altrömischen Arena zu Pola, eine dem frühchristlichen Bauwesen an der östlichen Küste der Adria, zwei entwickeln Studien zur altchristlichen Kunst in Venedig und in Murano. Weiter führen zwei Dissertationen nach Indien, eine nach Siam, eine nach China, zwei geben Beiträge zur islamischen Baukunst, endlich beruhen ein halbes Dutzend bauwissenschaftlicher Arbeiten auf den Ausgrabungen der Deutschen Orientgesellschaft in Kleinasien, an denen ehemalige Studenten der Technischen Hochschule zu Dresden hervorragenden Anteil nahmen.

Überschauen wir diese lange Reihe baugeschichtlicher Dissertationen, die aus der Dresdener Hochbauabteilung hervorgegangen sind, nehmen wir dazu auch noch die beiden stattlichen Bände: Geschichte des Barocks in Spanien von Otto Schubert und Von Palladio zu Schinkel von Klopfer, so werden wir ohne Zweifel zugeben müssen, daß die Hochbauabteilung der Technischen Hochschule zu Dresden eine überaus fruchtbare wissenschaftliche Tätigkeit entfaltet hat, der kaum eine andere etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen vermag.

Gurlitt versäumt auch nicht hervorzuheben, was gerade der Architekt zu kunstgeschichtlicher Arbeit der in Rede stehenden Art an besonderen Hilfsmitteln und Fähigkeiten mitbringt. Er sagt hierüber: »Es ist einer der Ruhmestitel der unter Jakob Burckhardts großem Namen eingeleiteten Sammlung (Geschichte der neueren Baukunst, im Verlag von Paul Neff), daß sie mit jedem Bande ein neues Kunstgebiet zusammenfassend erschloß, das bisher vielleicht in Einzeldarstellungen angeschnitten, nun erst in seinen Zusammenhängen dargestellt wurde. Das war nur möglich auf Grund eines reichen Anschauungsmaterials: was beispielsweise in Schuberts Werk über Spanien an Aufmessungen zum Teil gewaltiger Bauwerke sich findet, zeigt, daß nur der geschulte Architekt derartige grundlegende Werke schaffen kann. Aber auch nur der Architekt kann ermessen, wieviel Arbeit und wieviel Sachkenntnis dazu gehört, in oft nur kleinem Klischee ein Bauwerk darzustellen: es ist das gezeichnete, nicht geschriebene Wissenschaft, jene Art kunstgeschichtlicher Betätigung, die eben nur der Architekt zu leisten vermag mit der den künstlerischen Tatsachen ja viel näher rückenden Wiedergabe durch Grundriß, Aufriß und Schnitt, der gegenüber auch die sorgfältigste Beschreibung und ästhetische Klassifikation nur ein ungenügender Nebenbehelf ist.«

Ohne Zweifel wird hier die Tätigkeit des Kunsthistorikers, der nicht Architekt ist, etwas eng umschrieben, um den Gegensatz zu dem kunstgeschichtlich schaffenden Architekten wirksamer zu machen, und gerade die beiden berühmtesten unter den Mitarbeitern der genannten Sammlung zeigen, daß auch Nichtarchitekten bauwissenschaftliche Arbeiten hohen und ersten Ranges leisten können. Aber es ist hier nicht der Ort, den alten Streit über die beste Vorbildung des Kunsthistorikers zu erneuern. Angesichts so erfolgreicher Arbeit im Lehrsaal und im Seminar geben wir mit Freuden zu, daß Gurlitt ein Recht hat, mit Stolz auf die Fülle und Gediegenheit der bauwissenschaftlichen Arbeiten zu blicken, die so gut wie alle auf seine vielseitigen Anregungen und auf seine zielbewußte Arbeit mit den Studenten zurückgehen. Mit Recht sagt er darum: Die rechte Methode (des Lehrens an der Hochschule) ist, für sich und mit seinen Schülern an der Durchbildung des Faches zu arbeiten.

Die Bronzen der Sammlung Loeb. Herausgegeben von *Johannes Sieveking*. VI und 86 S., Text zu 46 Tafelgravüren mit 12 Textabbildungen. München 1913.

Der in München wohnende amerikanische Altertumskenner und -sammler James Loeb geizt nicht mit seinen Schätzen. 1908 brachte George H. Chase in einer mustergültigen Publikation die »Loeb Collection of Arretine Pottery« zur Kenntnis der Altertumsforscher und der Freunde des antiken Kunsthandwerks; einzelne Stücke wurden außerdem durch Geislinger Reproduktionen verbreitet. Die wunderbaren, in ihrer Art einzigen jonisch-etruskischen Bronzedreifüße aus dem Loebschen Besitz wurden zuerst in dem American Journal of Archaeology und sollen bei Brunn-Bruckman veröffentlicht werden. Einige Goldschmiede- und Bronzearbeiten, Eigentum des verständnisvollen Sammlers, haben der bei den amerikanischen Ausgrabungen in Kyrene ums Leben gekommene Herbert F. de Cou und George H. Chase im Amer. S. of Arch. (1911) bekannt gemacht. Wie tätig der Besitzer solcher Schätze dabei ist, seinen Landsleuten Liebe und Verständnis für die Antike zu verschaffen, zeigen seine eigenen wohlgelungenen Übersetzungen ins Englische der französich geschriebenen Werke von Decharme über »Euripides und den Geist seiner Dramen« und von Croisets »Aristophanes und die politischen Parteien Athens«. Als ein Gipfel idealer Bestrebungen ist dann die von James Loeb ins Leben gerufene klassische Bibliothek zu betrachten, die die sämtlichen griechischen und lateinischen Texte auf der einen Seite und autoritative englische Übersetzungen auf der anderen Seite daneben stehend bringen und die Goethes Worte verwirklichen helfen soll: »Man studiere nicht die Mitgeborenen und Mitstrebenden, sondern große Menschen der Vorzeit, deren Werke seit Jahrhunderten gleichen Wert und gleiches Ansehen behalten haben ... vor allen Dingen die alten Griechen, und immer die alten Griechen«.

Die uns neuerdings vorliegende, der Liberalität des Herrn Loeb zu verdankende Publikation stellt uns nun nicht ausschließlich griechische Werke vor, aber die meisten der uns auf den 46 Tafeln vorgeführten »Bronzen der Sammlung Loeb« sind doch entweder direkt griechischen Ursprungs oder unter griechischem Einfluß entstanden. Der größere Teil der Bronzen stammt aus der Sammlung Forman, andere sind, wie sie der Zufall des Antikenmarktes brachte, gesammelt, woraus sich das sehr mannigfaltige Bild des Bestandes und der große Qualitätsunterschied der Stücke erklärt. Einige, von de Cou l. c. schon veröffentlichte Bronzen sollen aus einem etruskischen Kammergrab in Ferentinum stammen.

Was nun das Äußere des Bandes betrifft, so ist kein Lob dafür stark genug. Prachtvoller Druck auf Büttenpapier und 46 Heliogravüren von höchster Vollendung, auf denen meistens ein Gegenstand allein, oft auch in verschiedenen Ansichten wiedergegeben ist, und in denen die Münchener Firma J. B. Obernetter den Betrachtern wahre Kunstgenüsse vermittelt.

Der von Johannes Sieveking, dem Leiter des Münchener Antiquariums, hergestellte Text ist der Ausstattung des Bandes äquivalent. Nicht allein daß die eingehende Beschreibung jeder einzelnen der Bronzen im Sehen unterstützt, dadurch daß sie auf Details aufmerksam macht, welche auch dem erfahrenen Betrachter oftmals entgehen, und daß sie dadurch auch im allgemeinen erzieherisch für das Beschauen antiker Kunst wirkt, sondern Sieveking bringt außerdem alle Momente, um die kunsthistorische Stellung jeder Bronze zu fixiren und gibt eine Fülle von Anregungen, die durch die Objekte selbst oder Teile derselben hervorgerufen werden. Dahin rechne ich die vortrefflichen Bemerkungen über die Tektonik der Spiegelstützen, über das Verhältnis etruskischer Nachbildner zu den griechischen Vorbildern, über symbolische Figuren als Deckelgriffe archaischer bronzener Aschenurnen, über die Weiterbildung des griechischen Hermes zum römischen Merkur, über den klassizistischen Geschmack der Römer in der Bildung des Larentypus, über das Maß von Charakterisierung in dem nicht nur äußerlich Lysippischen Poseidon, über römische Basen zu von dem Hellenismus übernommenen Aphroditen, über Entwicklung der römischen Büstenform, über Gefäße in Form menschlicher Köpfe, über Hydrien als Aschenbehälter u. a. m. Es ist selbstverständlich, daß Sievekings umfassende Kenntnis der antiken Denkmäler die Analoga für die Darstellung sowie die Dekoration im weitesten Maße beibringen kann. — Die Anordnung beginnt mit den drei ägyptischen Bronzen, dann folgen die archaischen Stücke, hierauf die Werke des 5. Jahrhunderts mit Einschluß der sich an die Zeit anlehnenden römischen, weiter die hellenistischen, hellenistisch-römischen und später etruskischen Bronzen, endlich die Geräte und ähnliches. — Die bedeutendsten resp. interessantesten Stücke der Sammlung sind: die ägyptische Katze (Tafel 3), die Sirene (Tafel 5) der Standspiegel (Tafel 6—8), der Jüngling mit Strigilis (Tafel 11, Polykletischer »se destringens«), Merkur (Tafel 12—13), der Lar (Tafel 16), Poseidon (Tafel 17—18), Ringergruppe (Tafel 21), Fliegender Eros (Tafel 24), der Mann mit Kreisel (Tafel 27), Vespasiansbüste (Tafel 30), der Greifenspiegel (Tafel 39), die Pränestinische Ciste (Tafel 40—43) und die zwei Kantharoi von entzückender Form.

Nur die Liberalität eines kunstsinnigen Mäzens kann sich solche Publikationen leisten. Dem Werke des altertumsfreundlichen Amerikaners deutscher Abstammung in München dürfen wir Ernst von Sieglins (Stuttgart) Veröffentlichungen seiner alexandrinischen Expeditionen an die Seite stellen.

Zur Zeit bereitet Sieveking in ähnlicher Weise eine Publikation der Loebschen Terrakotten vor.

Max Maas-München.

Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650—1800. Darmstadt 1914. Von *Georg Biermann*. Leipzig 1914. Verlag der Weißen Bücher, Erik-Ernst Schwabach.

Der Erfolg der großen deutschen Jahrhundertausstellung vom Jahre 1906 hat die Anregung zu der Ausstellung der deutschen Kunst im Zeitalter des Barocks und des Rokokos gegeben, die in Darmstadt voriges Jahr stattgefunden hat. Daß die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts als eine Äußerung deutscher Kunstart eine Fülle eigenartiger Leistungen berge, die nicht nur entwicklungsgeschichtlich wertvoll sind, war eine zu gut begründete Vermutung, als daß sie durch das Ergebnis der großen Jahrhundertmusterung nicht bestätigt worden wäre. Daß aber das Ergebnis dieser Ausstellung die Erwartungen übertreffen konnte, ist der in langer gewissenhafter Vorarbeit getroffenen Auslese und klaren Gruppierung der Ausstellung zu danken gewesen, die damit der kunstgeschichtlichen Deutung und Forschung wesentlich in die Hände gearbeitet hat.

Die deutsche Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts begegnete zunächst mannigfachen Vorurteilen, die aus der vergleichsweisen Überschätzung fremder Kunst und aus der im einzelnen vielfach nur unzulänglichen Kenntnis der Hinterlassenschaft einer Kunst entsprangen, von der behauptet worden ist, daß sie in der europäischen Kultur der Zeit nichts oder fast nichts gelte. Wenn ein auf seinem Forschungsgebiet so ernsthafter Kunsthistoriker wie Henry Lemonnier ein so abfälliges Urteil über die deutsche Kunst des 17. Jahrhunderts abgeben konnte und wenn man die Flüchtigkeit übersieht, mit der zumeist auch die deutsche Kunstgeschichtsschreibung über die Kunst

des deutschen Barocks und Rokokos hinwegzugehen beliebte, findet man, daß die »Rettung« dieser Kunst kein ganz leichtes Unterfangen sein kann. Keine noch so umfassende Ausstellung von Werken der Malerei beispielsweise wird über den auffallenden Mangel an großen führenden Persönlichkeiten hinwegtäuschen, in denen das deutsche Kunsttemperament erfolgreich mit den Meistern der gleichzeitigen französischen Kunst sich Geltung schafft. Die eindruckvollsten Werke der Malerei stecken in dem Gesamtkunstwerk der barocken Dekoration — herausgerissen aus ihrer Umgebung, verschweigen sie ihr Bestes, und auch die effektvolle Bildnismalerei von fürstlichen Gnaden entfaltet ihren vollen Reiz nur im Rahmen einer prunkenden, festlichen Umgebung. Entwicklungsgeschichtlich bedeutsame und auch künstlerisch wertvollere Arbeiten finden sich gewiß im Umkreis höfischer Kultur, aber viel mehr — was auch im Text hervorgehoben wird — in der weniger fremdtümelnden bürgerlichen Malerei und in Nebenämtern der großen Kunst, in der Miniaturmalerei, in der Fächerkunst, in der Dosenmalerei, im Buchschmuck.

Günstiger gestaltet sich das Bild, wenn man den Blick auf die Skulptur der Zeit richtet. Auch hier viel Bombast, viel Nachahmung fremder Weise, viel Effekthascherei und rustikale Unfeinheit — aber hat nicht das süddeutsche Barock und Rokoko eine in ihrer frischen Keckheit und dekorativen Sicherheit bodenständige Plastik hervorgebracht und in der Kleinplastik der Nymphenburger und anderer Manufakturen meisterhafte Werke geschaffen, die immer als Zeugnisse eines feinen künstlerischen Geschmackes gelten werden? Aber von dieser Kleinkunst und der nicht minder reizvollen Kunst Meißens, die im Bunde mit den Kostbarkeiten und Niedlichkeiten höfischer Schmuckkunst so vielfältig die Verfeinerung und Genußsucht höfischer Kultur widerspiegelt, hatte die Darmstädter Ausstellung fast ganz absehen müssen und damit auf einen wichtigen Trumpf verzichtet, mit dem ein Nachweis bodenständig deutscher Kunstart leicht zu liefern gewesen wäre. Auch abgesehen von der Porzellanplastik, die das Ausstellungsprogramm aus Rücksicht auf die vielen Sonderausstellungen der letzten Jahre von vornherein ausgeschlossen hat, war die bildnerische Fähigkeit der Zeit nur aus wenigen Stichproben zu würdigen. Die Goldschmiedekunst war vertreten, doch nicht so, daß die einst weit über die Grenzen Deutschlands hinausgehende Wertschätzung deutscher Goldschmiedearbeiten hätte klar gemacht werden können. Auf allen diesen rühmlichen Gebieten deutschen Kunstfleißes, auch auf dem der Miniaturmalerei, war der Eindruck des Gebotenen, trotz einzelner guter Stücke, mehr zufällig als im Interesse einer »Rettung« befriedigend. So blieb die Unmenge von Gemälden und Handzeichnungen übrig, denen in zwei Abteilungen — dem süddeutschen und österreichischen Kunstkreis und dem norddeutschen Kunstkreis — die schwere Bürde einer Repräsentation deutscher Kunstart übertragen war. Als Anhängsel erschien noch — zum ersten Male wohl in größerem Aufgebot — die Silhouette, der Anton Kippenberg sorgsame Pflege zuteil werden ließ.

Nach Kriegsausbruch wurde im Herbst die im großherzoglichen Schloße zu Darmstadt vorgeführte Ausstellung geschlossen, und bereits zu Weihnachten konnten dem hohen Protektor zwei starke Großquart-Bände als bleibendes Erinnerungsmal an die Ausstellung überreicht werden. Prof. Georg Biermann, der rührige Veranstalter der Ausstellung, hat dieses Werk im Leipziger Verlag der Weißen Bücher erscheinen lassen. Über 1300 Abbildungen, meist in Autotypie, vereinigen, was die Ausstellung an irgendwie bemerkenswerten Werken zusammengebracht hatte — ein ohne Frage für die Beschäftigung mit der Kunst des Barocks und des Rokokos nützliches Sammelwerk.

Der erste Band bringt nach einem Vorwort aus der Feder des Herausgebers einen Aufsatz über die Malerei, der allgemein gehalten versucht, auf Grund der ausgestellten Werke die deutsche Malerei von 1650 bis 1800 zu würdigen. Der Verfasser ist sich der Schwierigkeit, ein Gebiet zu beurteilen, das noch wenig in wissenschaftlicher Arbeit aufgehellt ist, bewußt, und wenn er sich in seinen Verallgemeinerungen, die geistesgeschichtliche, ästhetische und andere Fragen berühren, auch in der Erretter- und Entdeckerfreude zu hochgestimmten Lobeserhebungen des Zeitalters verleiten läßt, so mag das dem frohen Wagemut zugute gehalten werden, ohne den wohl diese Ausstellung nicht so schnell zustande gekommen wäre. So sollen auch die »lediglich aus subjektiven Empfindungsmomenten« gewonnenen entwicklungsgeschichtlichen Hinweise auf die Zusammenhänge der Kunst des Barocks und Rokokos mit der Kunst des 19. Jahrhunderts nicht weiter nachgeprüft werden. Die deutsche Malerei des Barocks namentlich ist nach ihren Einflüssen und Schulzusammenhängen noch so wenig untersucht, daß es noch schwer hält, die Triebkräfte der einzelnen Richtungen aufzudecken und ihren Wert im Verhältnisse zu der allgemeinen Entwicklung der Barockkunst selbst festzustellen, geschweige schon weitergehende Folgerungen zu ziehen. Es wird noch langer geduldiger Einzelarbeit bedürfen, ähnlich wie sie für die Architekturgeschichte mit Erfolg unternommen worden ist, ehe man dieser gewiß zu sehr mißachteten Periode deutscher Kunst nach Gebühr gerecht werden wird.

Etwas besser liegen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Plastik, die Adolf Feulner auf Grund einer umfassenderen Denkmälerkenntnis, als sie die Ausstellung zu geben vermochte, in den Hauptlinien einleuchtend skizziert hat. Albert Brinckmann hat die Miniaturen besprochen und Uhde-Bernays im zweiten Teil des Werks, das den Katalog der Ausstellung in »revidierter« Fassung abdruckt, die dankenswerte Sondergruppe »Das Porträt des künstlerischen und geistigen Deutschlands« bearbeitet.

So bietet das Werk vor allem eine umfängliche Bildersammlung, die zwar die Kunst des deutschen Barocks und Rokokos nicht in vollem Glanze aufstrahlen läßt, weil sie auf vieles verzichten mußte, was ihr zur Zierde gereicht hätte, die aber doch der allgemeinen wie der Sonderforschung bekanntes und bisher unbekanntes Studienmaterial in handlicher Form und großer Fülle darbietet. *R. G.*

Meisterwerke der Plastik Bayerns, herausgegeben von Dr. *Fritz Burger.* Band 1. Der Meister der Skulpturen von Blutenburg und seine Schule. Riehn & Tietze, Buch- und Kunstverlag, München.

Eine systematische Publikation der plastischen Meisterwerke Bayerns in geschlossenen Gruppen ist ein langgehegter Wunsch der Kunstfreunde Deutschlands. Die dankbare Aufgabe, diesen Wunsch zu erfüllen, hat sich der Münchener Privatdozent Dr. Fritz Burger gestellt. Mit einem Essay über den Meister der Skulpturen von Blutenburg und der ersten vollständigen Wiedergabe der Werke der Blutenburger Klosterkirche, von der zwei Lieferungen vorliegen, beginnt der Herausgeber seine Veröffentlichung, die, wenn sie dermaleinst vollendet sein wird, wohl einen hervorragenden Platz in der einschlägigen Literatur beanspruchen darf. Wir behalten uns vor, nach Erscheinen weiterer Lieferungen ausführlich auf das Werk einzugehen. *B.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 29. 16. April 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste steht in diesem Jahre im Zeichen des Krieges. »Kriegsbilder aus dem Westen und Osten« füllen zwei Säle, und es ist begreiflich, daß das Hauptinteresse dieser Veranstaltung gebührt, zumal sie die erste ihrer Art ist. Es war bei Kriegsausbruch viel die Rede von einer Erneuerung der nationalen Kunst durch das gewaltige Erlebnis. Aber es wurde nicht recht klar, ob man an den unmittelbaren Eindruck dachte oder an die ferne Spiegelung einer welthistorischen Begebenheit im Geiste der kommenden Generation. Jugendliche Menschen, die in solcher Zeit heranwachsen, müssen in Denken und Fühlen die Spuren dessen, was heute auf jedes empfängliche Empfindungsleben mit unerbittlicher Gewalt wirkt, für immer eingeprägt tragen. So scheint es uns heute. Die Zukunft muß lehren, ob die Prophezeihung recht behält. Der Blick in die Vergangenheit gibt Zweifeln Raum. Denn nirgends bestätigt sich die Regel, daß Zeiten nationaler Erhebung auch Blüteperioden einer innerlich gesteigerten Kunst folgen. Das schwierige Problem des nationalen Gedankens in der Kunst braucht in diesem Zusammenhang nicht angerührt zu werden. Es handelt sich hier nur um den neuen Inhalt, die Bedeutsamkeit, die das künstlerische Schaffen dadurch über seinen spezifisch ästhetischen Gehalt hinaus zu gewinnen vermag, daß es dem Gestalt verleiht, was aller Herzen bewegt. Um es mit einem banalen Worte zu sagen, wer Kriegsbilder malt, darf heute des Interesses auch derer sicher sein, die sonst kaum um Kunst sich kümmern. Niemand kann gleichgültig vorübergehen an Bildern von den Schlachtfeldern dieses Krieges, der uns allen so unmittelbares Erlebnis ist. Kein Zweifel, daß hierin auch der Erfolg von Dettmanns Studienblättern vom östlichen Kriegsschauplatze begründet ist. Darüber hinaus hat er es verstanden, in virtuoser Beherrschung seiner Mittel starke Eindrücke unmittelbar lebendig werden zu lassen. Er hat viel gesehen von den Greueln des Krieges hinter der Front und bis in die vordersten Schlachtreihen, Schützengräben und Sterbende, Verwundete und Tote, Lazarette und zerschossene Häuser, Flüchtlinge und Kolonnen. Die Titel der 110 Blätter geben ein ganzes Wörterbuch der Begriffe, die in allen Kriegsberichten jetzt wiederkehren. Und Dettmann verstand es, den vielfach wechselnden Eindrücken immer neue formale Lösungen zu finden. Das ist eine Stärke und eine Schwäche zugleich. Es beweist eine seltene Anpassungsfähigkeit, sich so vom Gegenstand bestimmen zu lassen. Aber so überzeugend jedes einzelne Blatt wirken mag, so wenig bleibt doch im Beschauer der Eindruck eines ganz großen und überwältigenden Erlebnisses, das den Menschen mit sich fortgerissen hätte. Es ist die Frage aufgeworfen worden, ob die fürchterlichen Geschehnisse eines Krieges überhaupt noch künstlerischer Behandlung zugänglich seien. Sie sind es ganz gewiß, wo die Formung sie über den Tatsachenbericht hinaushebt. Ansätze dazu finden sich in manchen von Dettmanns Studien. Und man wird sich nicht wundern, daß sie auf der Linie anderer künstlerischer Äußerungen unserer Zeit liegen, in denen ein starker Erlebnisgehalt Gestaltung fand. Denn es kann nicht anders sein, als daß auch die neuen Inhalte in denjenigen Formen sich verkörpern, die von der jüngsten Vergangenheit geschaffen wurden, und gerade hier hatten Bemühungen eingesetzt, die an Stelle des passiven Augenerlebnisses die aktive Gestaltung starker Gemütseindrücke zum Inhalte der Kunst machen wollten. Wenn aus den Studien Bilder werden, muß es sich zeigen, ob Dettmann der Mann ist, in diesem Sinne das Bild des Krieges zu schaffen, das nicht mehr eine Fülle von Einzelmotiven ist, sondern ein gewaltiges Symbol. Denn was sonst neben diesem Kriege entsteht, wollen wir uns hüten, als Kunstwerk um seines Inhaltes willen zu ernst zu nehmen. Kriegsillustrationen gibt es zur Genüge. Ob viele unter ihnen sind, die über den Tag hinaus standzuhalten vermögen, muß die Zukunft erweisen. Ob etwas von dem, was jetzt in der Akademie ausgestellt ist, dazu gehört, wollen wir hier nicht zu entscheiden versuchen. Aber weder Max Fabians elegante Soldatenbilder noch Fritz Rheins sachlich trockene Bleistiftnotizen vermögen davon zu überzeugen, daß ihre Urheber zu Schlachtenmalern berufen sind. Alle, die draußen waren, erzählen, wie wenig vom Charakter alter Kriegsdarstellungen in modernen Kämpfen sich wiederfindet. Aber es ist die Frage, ob die Voraussetzung richtig ist, ob unsere Übung photographischer Treue überhaupt an derartig komplizierte Vorgänge heranreichen kann. Wenn das Bild der modernen Schlacht entstehen soll, so muß es — wie das der Alten — aus der Phantasie geboren werden, — das lebendige Schauen natürlich vorausgesetzt.

Genau das gleiche, was für das Kriegsbild gilt, ist von den Porträts berühmter Zeitgenossen zu sagen. Nur selten kam durch besonderen Glücksfall eine große Persönlichkeit vor die Staffelei eines großen Meisters. Und wie viele Bildnisse verschwanden vor dem Urteil der Nachwelt, das nicht Ähnlichkeit im banalen Sinne, wohl aber das glaubhafte, das unmittelbar schlagende Sinnbild des Helden verlangt. Auch das Porträt ist Neuschöpfung aus der Phantasie. Sind doch nicht wenige der Bildnistypen, unter denen große Männer im Gedächtnis der Menschheit weiterleben, erst nach

ihrem Tode entstanden, wie noch der alte Fritz, der Napoleon, den wir kennen, dessen Bild in uns auftaucht, wenn der Name anklingt. So lebt schon heute im Bewußtsein des Volkes ein Hindenburg. Seine Züge entstammen den Photographien, die man kennt. Und noch keiner der Maler, denen der Heerführer Porträtsitzungen gewährte, vermochte dieses Bild zu bereichern. Auch Hugo Vogel nicht, der die zwei lebensgroßen Repräsentationsbilder schuf, die jetzt als Hauptstücke im großen Saale der Akademie stehen. Liebermann gelang wohl zuweilen ein Bildnis, wie wir es meinen, ein Porträt, das blitzartig Charakterzüge des Dargestellten enthüllt, das mehr von dem Menschen erzählt, als der Blick des Durchschnittsmenschen oder die Linse der Kamera zu erfassen vermag. Wer den Husarenobersten kennt, den er in Feldgrau malte, mag ermessen, ob es hier gelang. Wer lediglich das Bildhafte wertet, wird seine Freude haben an der geistreichen Charakterzeichnung und an der noblen Art, wie das Grau der Uniform koloristisch ausgenutzt ist. Wenn die Porträtgalerie, die ja nach langer Vorbereitung seit einigen Jahren besteht, ihre Aufträge vergibt, wird sie ohne Frage an Liebermann zuerst zu denken haben.

Für den Rest der Ausstellung müssen kurze Hinweise diesmal genügen. Die Mitglieder sind mit Werken ihrer genugsam bekannten Art vertreten. Nur daß unter den Gästen die Bildhauer Ebbinghaus und Kolbe sich finden, verdient als ein kleines Zeichen des »Burgfriedens« innerhalb der Künstlerschaft ein Wort der Erwähnung. Außer den Kriegsbildern und den Werken der Mitglieder und Gäste nennt die Anzeige noch zwei Gedächtnisausstellungen im vergangenen Jahre verstorbener Akademiker, Josef Scheurenberg und Karl Köpping. Scheurenberg war einstmals eine Hoffnung. Ältere Bilder, die hier wieder auftauchen, erinnern an den jungen Künstler, der ähnlich wie Gabriel Max begonnen und auf anderem Wege, aber wie dieser bald genug sein Talent vertan hatte. Ganz anders dagegen Köppings Künstlerlaufbahn. Köpping war ein Mensch von feinem Verstehen und ein Radierer von überragendem Können. Aber ihm blieb das Letzte versagt. Man möchte eine heimliche Tragik in diesem Dasein vermuten. Köpping wollte seiner Natur Leistungen abtrotzen, die ihr nicht gegeben waren. Über den Plänen und Vorarbeiten zu großen Wandgemälden, man möchte meinen: an ihnen, ist er gestorben. Jede seiner eigenen Kompositionen verrät die Problematik seines Talents. Und daneben stehen die einzigartigen Schwarz-Weiß-Umsetzungen Rembrandtscher Gemälde, die nicht nur wundervolle Radierungen sind, sondern zugleich von einem verstehenden Eindringen in das Werk eines anderen Zeugnis ablegen, das ein kritisches Vermögen ahnen läßt, dem keine der eigenen Leistungen standhielt. Köppings Wunsch war, Maler zu sein. Ein Selbstporträt zeigt, wohin sein Wollen zielte. Soviel wie mancher hätte er wohl gekonnt. Aber er war weniger selbstgenügsam als die meisten.

* * *

Fritz Gurlitts Kunstsalon in Berlin hat die zweite Reihe seiner Ausstellungen von Werken deutscher Meister aus Berliner Privatbesitz, die zum besten der von ihm begründeten Kriegshilfe für bildende Künstler veranstaltet werden, mit Werken Liebermanns und Corinths eröffnet. Auch von dieser Ausstellung gilt wieder, was von der ersten schon hier gesagt wurde. Sie bietet eine der wenigen Gelegenheiten in Berlin jetzt, gute Kunst zu sehen. Sie verzichtet bewußt auf alles aktuelle Interesse. Und vielleicht ist es gut so, ganz im Gegensatz zu allen Veranstaltungen, die dem Krieg ihren Tribut zahlen; denn dies ist keine Zeit, in der die Künste gedeihen. Aber denen, die daheim blieben, ist gerade jetzt Gelegenheit gegeben, in ruhiger Sammlung das Vergangene zu überdenken. Und dazu ladet auch diese Ausstellung ein. Die Führer der beiden Sezessionen, die sich im Frieden so bitter bekämpften, stehen nun im Kriege friedlich nebeneinander zu einem Wettbewerb der Taten, nicht mehr zum Streit um Richtung und Programm. Niemals deutlicher als in dieser gewählten Ausstellung guter Proben aus allen Perioden ihres Schaffens ward der Gegensatz der beiden Künstler unmittelbar greifbar. Das intensive Emporstreben im eng umschriebenen Bezirk bei Liebermann, das extensive Schweifen eines unruhigen Geistes, das jede Schranke als Fessel empfindet, bei Corinth. Es ist eine ungeheuer überzeugende Sachlichkeit in Liebermanns Weg. Jung ist er ein Meister. Die Konservenmacherinnen von 1872 zeigen nicht den Schüler des Munkacsy, sondern den fertigen Künstler, der alles verarbeitete, was seine Lehrer ihm zu geben hatten. Aber dieses Werk, das anderen die Laufbahn eines Lebens vorgezeichnet hätte, ist ihm nur der Ausgangspunkt. Man weiß, wie er nach Holland kam, der wundervolle »Hof des Waisenhauses« von 1876 aus Bodes Besitz zeugt hier von den Eindrücken, die er dort empfing, man weiß, wie die Entdeckungen der Freilichtmalerei auf Liebermann wirkten. Man kennt seinen Weg wie sein Werk, aber es ist immer aufs neue ein Vergnügen, ihm zu folgen. Ganz anders Corinth. Seinem Schaffen eignet nicht diese Konsequenz einer inneren Logik. Er überrascht. Man kann ihn heut entdecken, um ihn morgen zu verleugnen. So ging es vielen, die vor ein paar Jahren die Riesenschau seines Lebenswerkes sahen. Es war etwas Imponierendes in dieser Fülle und etwas Erschreckendes zugleich. Gewiß ein rechtes Malertemperament, ein Können zudem, aber kein Vollenden. Ein Ausgreifen nach vielen Seiten, aber kein sicherer Weg, dessen Richtung so und nicht anders sein konnte. Zeugnisse liebevoller Versenkung wie das Bildnis des Vaters, Blitze genialer Einfälle, Malereien von einer sprühenden, farbigen Schönheit, und dicht daneben Unausgeglichenes, Fades, Brutales, Süßliches, Entgleisungen nach allen Richtungen. Beispiele für alles bietet diese kleine Ausstellung. Wer sie ergänzen will, mag noch zu Schulte gehen, wo ebenfalls gerade jetzt ein paar Bilder von Corinth zu sehen sind, darunter das feine Porträt der Frau Halbe und ein virtuos gemalter Schlächterladen. Nebenbei das einzige, was aus dem Vielerlei dieser Ausstellung, in der auch ein

paar Hindenburgporträts und die üblichen Schlachtenbilder nicht fehlen, an dieser Stelle Erwähnung verdient. Die Reihe der Liebermannbilder bei Gurlitt beginnt mit dem Jahre 1865. Sie reicht nicht bis in die jüngste Zeit. Aber mit dem Husarenobersten, der jetzt in der Akademie steht, vollendet sich das halbe Jahrhundert eines Schaffens, in dem nirgends ein Nachlassen der schöpferischen Kraft fühlbar wird. Von Corinths frühesten Studien aus dem Ende der siebziger Jahre bis zu dem Blumenstilleben, das jetzt frisch aus der Werkstatt kam, führt nicht nur kein so deutlich vorgezeichneter Weg, man empfindet auch, als sei eine Höhe überschritten, die im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts erreicht war mit Werken, die dem Namen ihres Meisters seinen Platz in der Geschichte der Malerei unserer Zeit sichern werden.

Zwei andere Künstler sind in einer Ausstellung des Königlichen Kupferstichkabinetts einander gegenübergestellt. Im Rahmen einer Ausstellung skandinavischer Graphik ragen Munch und Zorn so weit empor, daß neben ihnen das wenige, was andere sonst geschaffen haben, in den Hintergrund rückt. Und wiederum verschwindet des Schweden elegante technische Routine neben der tiefen Innerlichkeit und der meisterlichen Ausdruckskraft des Norwegers. Zorns früheste Arbeiten stehen Herkomer bedenklich nahe, und die glänzende und bestechende Handschrift, die er fand, verdeckt nur ein Virtuosentum, das wiederum an andere englische Radierer gemahnt. Man braucht nur den eitlen Strindberg, den Zorn radierte, mit dem geistig gesteigerten Bildnis zu vergleichen, das Munch auf den Stein zeichnete. Beide mögen recht haben. Aber in der Art, wie der eine und der andere den Dichter sah, offenbart sich der ganze Gegensatz ihres Wesens. Ein Hinweis auf die Ausstellung genügt an dieser Stelle, da beide Künstler zur Genüge bekannt sind. Es mag nur erwähnt werden, daß aus den Mappen des Kupferstichkabinetts eine große Reihe der seltenen und kostbaren Drucke Zornscher Radierungen und eine stattliche Sammlung der in Technik und Darstellung so erstaunlich vielseitigen Arbeiten Munchs zur Schau gestellt sind. Auf schwedischer Seite kommt eine kleinere Zahl von Radierungen Larssons, auf norwegischer eine Reihe von Blättern Werenskiolds hinzu, während Dänemark im wesentlichen nur durch Kroyer repräsentiert wird, der als Radierer nicht eben bedeutende Leistungen aufzuweisen hat. *G.*

NEKROLOGE

Der Tod **Josef Kohlscheins** (am 29. März) erinnert an die ehemalige Blüte der Düsseldorfer Kupferstecherschule. Ihre Tradition erhält jetzt nur noch Akademie-Professor Ernst Forberg aufrecht. Kohlschein, minder begabt als sein Lehrer Josef von Keller, war, wie die Stang, Dinger, Glaser, ein tüchtiger Vertreter der klassischen Manier der Stechkunst und hat die Freude erlebt, seine Werke dank besonders der Fürsorge des »Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen« in unzähligen deutschen Häusern verbreitet zu sehen. Er war am 21. September 1841 in Warburg (Westfalen) geboren, besuchte von 1856 bis 1870 die Düsseldorfer Kunstakademie unter Keller und machte Reisen nach Österreich, Frankreich und Italien. Seine Hauptblätter sind die hl. Nacht nach Correggio, die Hochzeit von Kana nach Veronese, die Unbefleckte Empfängnis nach Murillo, ferner die hl. Cäcilia, die Vierge au linge und die Sixtina nach Raffael. Das letztgenannte Blatt ist freilich weit davon entfernt, der Nachschöpfung Kellers den Rang abzulaufen. Auch die Werke von Düsseldorfer Künstlern hat Kohlschein nachgestochen; auch hier bevorzugte er religiöse Motive, z. B. Ittenbachs hl. Familie. Trotzdem ist ein sehr profanes Blatt sein allervolkstümlichstes geworden: der Stich nach Hasenclevers unverwüstlicher »Weinprobe«. — Zwei Söhne Kohlscheins, beide in Düsseldorf lebend, sind Künstler geworden: Hans malt Historien und versucht sich im Fresko, Josef ist ein begabter Schilderer der niederrheinischen Landschaft. *C.*

Der Archäologe Dr. **Sebastian Wenz,** wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Provinzialmuseum in Trier, ist am 21. März infolge der Verwundung, die er im Kriege erhalten hat, gestorben.

In Wien starb der Bildhauer **Ferdinand Schmutzer,** Vater des gleichnamigen bekannten Radierers. Beide sind Nachkommen des im 18. Jahrhundert tätigen österreichischen Kupferstechers Jakob Mathias Schmutzer.

PERSONALIEN

Zum provisorischen Leiter der **K. K. Staatsgalerie in Wien** wurde Dr. **Franz Martin Haberditzl** ernannt, der für die einjährige Dauer des Provisoriums die Leitung der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek weiterführen wird. Der noch jugendliche Gelehrte hatte diese Stelle inne, seit Dr. Dörnhöffer im Jahre 1909 die Direktion der modernen Galerie übernommen hatte. Die Tätigkeit Haberditzls an dieser Anstalt kann in jeder Hinsicht als eine sehr ersprießliche bezeichnet werden. Seine Neuerwerbungen, die teils aus dem dazu bestimmten Fonds, teils durch Schenkungen gedeckt wurden, erwiesen sich als durchweg der alten Bestände würdig. Auf den großen graphischen Auktionen, namentlich bei Gutekunst in Stuttgart und Boerner in Leipzig konnten wichtige Vergrößerungen und Verbesserungen der Oeuvres der alten Meister, vor allem der Primitiven des 15. Jahrhunderts, wie Dürers und seines weiteren Kreises, vorgenommen werden. Zu erwähnen ist hier in erster Linie die überaus seltene erste Ausgabe der Ehrenpforte, die von einem vortrefflichen gleichzeitigen Künstler koloriert ist. Von Burgkmair wurde der große Entwurf für das Reiterbildnis Kaiser Maximilians erworben. Auch die reichhaltige Sammlung architektonischer Zeichnungen konnte durch eine größere Anzahl von Blättern, meist von Italienern und Österreichern des 18. Jahrhunderts, bereichert werden. Bei der modernen Graphik wurde das Hauptgewicht natürlich auf die Österreicher gelegt, aber auch von Franzosen konnte eine Reihe von vorzüglichen Drucken der führenden Meister des 19. Jahrhunderts erworben werden. Ebensowenig wurde die Schwarzweißkunst von Deutschland und England und der japanische Farbholzschnitt gänzlich vernachlässigt. Es wurde ferner ein eigener Restaurierraum errichtet und eine geschulte Kraft mit dieser heiklen Aufgabe betraut. Mit den meisten alten Kabinetten hat auch die Sammlung der Hofbibliothek den Nachteil gemein, daß ihre Bestände in Klebebänden, die den wertvollen Schätzen nicht genügenden Schutz vor Beschädigung verleihen, untergebracht sind. Es wurde nun mit diesem Prinzip gebrochen und nicht nur die Erwerbungen moderner Graphik auf Kartons einzeln aufgezogen, sondern auch das gesamte graphische Werk Dürers in dieser moderneren Art der Aufbewahrung ummontiert.

Dr. Haberditzl, einer der letzten Schüler Franz Wickhoffs, entstammt dem Kreise Wiener Kunsthistoriker, die aus dem Institut für österreichische Geschichtsforschung hervorgegangen sind. Seine Institutsarbeit über die Siegel der deutschen Herrscher vom Interregnum bis Kaiser Sigmund ist im XXIX. Band der Mitteilungen dieses Instituts veröffentlicht. In erster Linie beschäftigte sich der Gelehrte bis jetzt mit der vlämischen Kunst des 17. Jahrhunderts, insbesondere mit Rubens. Seine Hauptarbeiten: Die Lehrer des Rubens und Studien über Rubens betitelt, erschienen im XXVII. bzw. XXX. Band des Jahrbuchs der Kunsthist. Sammlungen des Ah. Kaiserhauses. Zu erwähnen ist ferner der Artikel: Anton van Dyck in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Seine kleineren Funde veröffentlicht H. zumeist in den Graphischen Künsten. Ebenso ist er ein sehr tätiger Mitarbeiter der Kunstgeschichtlichen Anzeigen. Gegenwärtig ist er beschäftigt mit der Herausgabe einer Publikation über Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und mit der Vorbereitung über eine Herausgabe der sämtlichen Zeichnungen von Rubens, die er gemeinsam mit Direktor Glück unternimmt.

Die neue Berufung Dr. Haberditzls wurde sowohl vom Kreise seiner Wiener Fachgenossen als von dem kunstverständigen Teil des Publikums wärmstens begrüßt. Man erwartet von ihm, daß er die wichtigste Aufgabe des Leiters einer im Entstehen befindlichen Sammlung, die Vermehrung ihres künstlerischen Bestandes, in einwandfreier Weise lösen wird. *L. v. B.*

Die venia legendi für neuere Kunstgeschichte an der philosophischen Fakultät der Universität Wien erhielten Dr. **Oskar Pollak,** Assistent am Istituto austriaco di studii storici in Rom und Dr. **Max Eisler.** Ersterer weilt als Kriegsfreiwilliger in der österreichischen Armee im Felde.

WETTBEWERBE

Der **Wettbewerb** um die neue **Berliner große Markthalle** ist entschieden. Das Preisgericht hat beschlossen, den Preis in Höhe von 10000 Mark zu teilen. Die eine Hälfte wurde dem Berliner Architekten Hermann Jansen wegen der Gesamtanlage seines Entwurfes zuerkannt, die andere Hälfte dem Baurat Körte wegen der Durcharbeitung der technischen Einzelheiten. — Die Berliner große Markthalle wird etwa $2^1/_2$ mal so groß wie die jüngst fertiggestellte Automobilhalle am Kaiserdamm in Charlottenburg, die bisher die größte Halle der Welt genannt worden ist. Die Gesamtkosten des Unternehmens, dessen Plan zum Teil auf die Münchener große Markthalle zurückzuführen ist und das in hervorragender Weise dem Binnenschiffahrtsverkehr mit Hamburg dienen soll, belaufen sich auf 34,2 Millionen Mark.

Einen **Wettbewerb für Bildhauer** schreibt das Direktorium der Herrmann-Stiftung (Vorsitzender G. Heinsius v. Mayenburg) in Dresden aus. Es handelt sich um einen plastischen Schmuck für die Vorhalle des Künstlerhauses in Dresden Albrechtstraße. An dem Preisausschreiben dürfen sich nach den Satzungen der Herrmann-Stiftung alle selbständigen Künstler beteiligen, die das Königreich Sachsen zu ihrem bleibenden Aufenthalt gemacht haben. Sächsische Künstler, die sich dauernd oder vorübergehend außerhalb Sachsens aufhalten, auch fremde Künstler, die sich nur vorübergehend in Sachsen aufhalten, ebenso Akademiker und Atelierschüler sowie Gehilfen sind von der Beteiligung ausgeschlossen. Die Wettbewerbsbedingungen sind vom Sekretariat der Dresdner Kunstgenossenschaft zu beziehen. Die Entwürfe sind bis zum 1. Juni 1915 abends 6 Uhr ebendaselbst einzureichen.

FUNDE

Im Besitze Sr. K. Hoheit Erzherzog Leopold Salvators fand sich ein bisher unbekanntes, 1832 datiertes Gemälde von **Ferdinand Waldmüller**, das, obgleich es zu den schwächeren Arbeiten des Meisters gehört, wegen des dargestellten Gegenstandes allgemeinstes Interesse erweckt. Es handelt sich um ein Bildnis **Sr. Majestät Kaiser Franz Josephs I.** im zweiten Lebensjahre. Der kindliche Prinz ist mit kriegerischen Utensilien ausgestattet und von Soldatenspielzeug umgeben. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ließ durch die Hof- und Staatsdruckerei eine wohlgelungene farbige Reproduktion des Bildes herstellen, deren Ertrag zum Teil dem Witwen- und Waisenhilfsfonds zufließt und die sehr großen Absatz findet.

SAMMLUNGEN

Vorgeschichtliche Skulpturen im Berliner Museum für Völkerkunde. Bereits im Jahre 1912 hat das Berliner Museum für Völkerkunde eine Reihe prähistorischer Skulpturen aus der Dordogne erwerben können, die teilweise aus den Ausgrabungen des Schweizers Otto Hauser in Les Eyzies bei Périgueux herrühren, dessen Lebensarbeit vandalische Hände der Franzosen zu Beginn des jetzigen Krieges beschädigt haben, da man ihn für einen deutschen Spion hielt. Andere und zwar hochwichtige Zugänge des Berliner Museums stammen von den Ausgrabungen des Dr. Lalanne (Bordeaux) in dem Abri (Felsenschutzdach) von Laussel, 5 km nördlich von Les Eyzies. Ihr Übergang in deutsche Hände hat seinerzeit in Frankreich großes und unliebsames Aufsehen erregt, da die Funde von dem Vorarbeiter Dr. Lalannes unterschlagen sein sollten (wie Salomon Reinach in auffälliger Weise in seinem »Repertoire de l'art quaternaire« betont) und nach Berlin verkauft worden sind. Da aber ein Pendant des Hauptstückes, von dem noch die Rede sein wird, im Besitze des Dr. Lalanne geblieben ist, so können sich die Franzosen trösten. Die deutschen Käufer resp. Vermittler kann aber kein Vorwurf treffen; die ausländischen Verkäufer geben sich als rechtmäßige Erwerber aus. Wo sollten unsere Museen hinkommen, wenn alle gesetzmäßig von ihnen erworbenen Ausgrabungsstücke, die gegen die strengen Ausfuhrverbote aus Griechenland, Italien, der Türkei und sonst woher heimlich herauskommen, den Heimatländern zurückgegeben werden müßten, wie die Franzosen in diesem Falle verlangten?

In dem Märzheft der »Amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen« schildert nunmehr Karl Schuchhardt, der auch »Die Anfänge der Kunst« in der soeben erschienenen, von Paul Wolters bearbeiteten 10. Auflage von Michaelis-Springer »Die Kunst des Altertums« geschrieben hat, die neuerworbenen Stücke künstlerischen Wandschmucks, die aus Höhlen Südfrankreichs stammen. In den Felshöhlen und unter vorspringenden Felsdächern (abris), unter deren Kalkdächern die diluvialen Menschen hausten und die sich dort in Südfrankreich erhalten haben, während die an Rhein und Donau, wo gleiche Bevölkerung wohnte, spärlich sind, fanden sich die in der Aurignaczeit entstandenen Skulpturen auf heruntergefallenen Blöcken des Daches. Es ist einmal ein Tierkopf, ein Steinbock, der in dünnen Linien umrißhaft eingeritzt ist, dann die rückwärtige Hälfte eines Pferdes in erstaunlich entwickelter Reliefkunst, die den Tierkörper mit einer breiten und tiefen Furche umgibt, die sich von der Steinfläche aus gegen die Kontur des Körpers scharf hinabböscht. Der Tierkopf stammt aus derselben Lagerschicht wie das gleichfalls im Berliner Museum befindliche Skelett eines Urmenschen, des sogenannten Homo Aurignacensis. Das interessanteste Stück ist das Flachrelief einer nackten Frauengestalt. (Sie stammt aus den Lalanneschen Ausgrabungen, während die Tierreliefs

von den Hauserschen herrühren; eine Abbildung findet sich auch bei Wolters-Michaelis, Abb. 7). Sie gehört zu den Funden einer Höhle, in der sich drei Frauenfiguren und die eines Mannes befanden. Die Frauen sind völlig nackt, der Mann trägt einen breiten Gürtel um den Leib. Sie sind bis auf die Kopfwendung ganz von vorne gesehen. Die Weiber haben eine gewaltige Korpulenz mit schwer herabhängenden Brüsten — bei zierlichen Armen; der Mann ist ganz schlank. Es handelt sich also um ein feinknochiges Geschlecht, bei dem die Männer durch Betätigung im Freien sich mager erhielten, während die Frauen durch häusliche Lebensweise und vielleicht auch absichtliche Mästung zu der in primitiven Zeiten ja vielfach für schön gehaltenen Fettleibigkeit gelangten. Die Frau des Berliner Reliefs hält wie die anderen ein Tier(Bison-)horn in der Hand neben sich erhoben. Schuchhardt erklärt ihre Gebärde für die des Betens und Opferns und sieht in ihr das Bild einer Verstorbenen. Der für diese Annahme erforderliche Jenseits- und Götterglaube war uns schon durch die Bestattungen in diesen Kulturschichten des Moustérien und Aurignacien, sowie auch durch den Menhirkult bekannt. Gibt uns ein solches Bildwerk mit seiner glänzenden Modellierung des weichen fetten Frauenkörpers und der technischen Ausführung einen hohen Begriff von dem Können der Künstler der älteren Steinzeit, so erschließt es uns auch neue Seiten in dem Wesen der damaligen Menschen. Weiter zeigen sich mannigfache Beziehungen zu den Kulturen der späteren Zeit, besonders im Mittelmeere. Die Fettleibigkeit der Gestalten findet sich auch auf Malta, auf den Kykladen, in Ägypten; die Frisur der Weiber und der bloße Gürtel der Männer in Ägypten. Das Senken des Kopfes und Erheben der Hand ist in den ganzen folgenden Kulturen am Mittelmeer der Gruß an die Gottheit, wenn man zum Altar tritt, um zu beten und zu opfern.

Wir müssen Schuchhardts Ansicht über die Bestimmung dieser Figuren, die er quasi als Vorläufer der griechischen Heroen und der etruskischen Laren ansehen will, vorerst noch als eine keineswegs gesicherte Hypothese ansehen. Die steatopygen nackten Weiber Mittler zwischen Menschen und Göttern! Aber darin hat er wohl sicher recht: man wird bei der Betrachtung der technischen Ausführung einer solchen Skulptur irre an den hohen Jahreszahlen (bis 20000 Jahre zurück!), die bisher das Paläolithikum in eine weltentfernte Einsamkeit entrücken wollten. *M.*

Seit 15. März ist das **Kunsthistorische Hofmuseum** in **Wien** wieder in beschränktem Ausmaße zugänglich gemacht. Die kaiserliche Gemäldegalerie im I. Stockwerk ist an den Dienstagen, und die im Hochparterre untergebrachten Sammlungen der ägyptischen Altertümer, Antiken, kunstindustriellen Gegenstände und Waffen sind an den Freitagen geöffnet. Der Einlaß mußte wegen der großen Zahl der zum Militärdienst einberufenen Aufsichtsorgane auf die Zeit von 10—1 Uhr eingeschränkt werden.

Das **Historische Museum und die Königliche Porzellan-Sammlung in Dresden,** die infolge der Einberufung zahlreicher Beamten zum Heere einige Monate geschlossen waren, sind seit dem 1. April wieder dem öffentlichen Besuch freigegeben und zwar ist das Historische Museum Sonntag, Montag, Mittwoch und Freitag von 11—1 Uhr, die Porzellan-Sammlung Dienstag, Donnerstag und Sonnabend von 11—1 Uhr offen.

AUSSTELLUNGEN

Die Galerie Arnold in Dresden hat jetzt die dritte ihrer **Sonderausstellungen von Werken Dresdner Künstler** veranstaltet, und zwar sind diesmal ausschließlich Handzeichnungen und Aquarelle, im ganzen rund 150 Werke von 40 Künstlern ausgestellt. Sie enthält zwar nichts von überragender Bedeutung, ist aber im ganzen so wohlgewählt und auf so ansehnlicher Höhe, daß sie künstlerisch wertvoll genannt werden kann. Ersten Ranges sind wiederum die russischen Aquarelle von Robert Sterl: eine farbenprächtige Prozession auf sonniger Straße in der Stadt, Frauen und Kinder auf der Dorfstraße, Fuhrwerke mit Schimmeln bespannt, ein Packträger — alles das geistreich und flott hingesetzt und dabei zur Bildwirkung zusammengefaßt ohne Zwang und ohne Schablone. Alles ist selbständig gesehen, Zeichnung und Farbengebung sind aus dem Impressionismus eigenartig entwickelt und mit einer eigenen Note von Kraft und Leichtigkeit versehen. Immer wieder zeigt sich, daß Sterl jetzt als Maler an der Spitze der Dresdner Künstlerschaft marschiert, neben ihm Carl Bantzer, der diesmal einen gediegen durchgeführten Frauenkopf — auf blauem Papier mit weiß gehöht — ausgestellt hat. Als vorzüglicher Zeichner von Tieren weist sich wiederum Emanuel Hegenbart durch seine vorzüglichen Studien von Hunden und Tieren aus. Der Krieg, soweit er sich in der Heimat abspielt, wird veranschaulicht durch einige Bilder von Wilhelm Claudius (Gruppe von blumengeschmückten Landsturmleuten), Ferdinand Dorsch und Richard Dietze (marschierende Feldgraue). Stärkere Eindrücke vom Kriege werden wir erst zu erwarten haben, wenn Robert Sterl und Georg Lührig vom französischen Kriegsschauplatz zurückkehren werden. Einstweilen freuen wir uns an den hübschen Landschaften, die Altenkirch bei Dinant an der Maas aufgenommen hat, und an Westphals Skizzen aus Gefangenenlagern. Unter den zahlreichen Landschaften ragen Otto Fischers winterliche Fernsichten aus dem Riesengebirge durch die Kraft und Reife der künstlerischen Durchdringung hervor. Wirksam fällt auch eine Hochgebirgslandschaft von Mackowsky ins Auge, während Richard Drehers scharf gezeichnete Landschaften, fern von aller malerischen Modernität, in ihrer feierlich stilistischen Bestimmtheit an die Kunst der deutsch-römischen Landschafter zu Ludwig Richters Zeiten erinnern, somit etwas altertümelnd-manieristisch wirken. Das kleine farbige Flußbild ist hiervon frei und gibt mehr Natur als hineingetragene Stimmung. Mit bezeichnenden Bildern ihrer Art sind die ehemaligen Elbier vertreten, die alle von Kuehl herkommen und sich eigene Stoffgebiete in Biedermeier, Rokoko oder volkstümlichem Gewande gesucht haben: Wilckens und Krause, Johannes Ufer, H. Nadler, Fritz Beckert. Außer diesem letzten bringen auch Merseburger, Zeising, Pöschmann und Siegfried Berndt mannigfaltige Stadtansichten. Auch von Rudolf Scheffler sind neben ansprechenden Kinderakten fesselnde Reiseskizzen von nah und fern vorhanden. Ebensolche aus Venedig (Markuskirche mit flatternden Fahnen, Florenz usw.) zeigt Burkhardt-Untermhaus. Sehr bemerkenswert sind auch die farbig kraftvoll gesteigerten, flott und lebendig aufgefaßten Hafenbilder von O. Lange, die auf wohl angewandte Anregungen expressionistischer Art hindeuten. Nennen wir wenigstens noch die mannigfachen Akte von Rößler, Hahn, Meyer-Buchwald, Müller-Gräfe, die Innenbilder von H. Rumpelt, die Landschaften von Paul Baum, F. R. Scholz, Fr. Kunz, A. Gerbig, J. Johansen, die orientalischen Studienköpfe von Fanto und die eigenartigen Aquarelle (Blütenhonig in blauer Vase u. a.) von Wilhelm. Wenigstens die reiche Mannigfaltigkeit der interessanten Ausstellung wird hiermit einigermaßen gekennzeichnet. Sie zeigt, welch reiches und reges Leben unter der jüngeren Künstlerschaft Dresdens und ihren Führern herrscht. *ω*

Wien. Im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie ist gegenwärtig eine Sammlung von 50000 Zinn-

soldaten aus der Sammlung Dr. Werner zu sehen. Auf Plänen von Schülern der Kunstgewerbeschule werden mit diesen verschiedene der weiteren Vergangenheit angehörige Schlachten dargestellt.

Im Künstlerhaus sind die Skizzen zugänglich gemacht, die der akad. Maler Goltz während der Belagerung von Antwerpen mit Bewilligung des Kaiserl. Militärkommandos über die Wirkung der österreichischen Motorbatterien verfertigte.

Halm und Goldmann haben eine Kollektiv-Ausstellung des amerikanisierten Österreichers J. C. Vondrous veranstaltet. Die 53 Radierungen sind meist gut gewählte Motive, wirksam aber konventionell dargestellt. Die acht aquarellierten Handzeichnungen hingegen zeugen klarer von der etwas süßlichen, aber wenig eigenartigen und kraftvollen Begabung des Künstlers.

Interessanter sind die 45 Radierungen von Jan Poortenaar aus Amsterdam, die bei Arnot zu studieren sind. Sehr sicher sind namentlich einige kleine Blätter, die in der Wahl des Gegenstandes und der Einfachheit der gewählten Darstellungsmittel an Rembrandts um 1650 entstandene Landschaftsradierungen erinnern. Bei den größeren Blättern stört der Mangel an Beherrschung des Figürlichen und die Uneinheitlichkeit der Technik, wie sie die teilweise Verwendung von Aquatinta usw. störend mit sich bringt. So wirken die großen Radierungen auch viel unpersönlicher und akademischer. Ebenfalls bei Arnot, der jetzt als Einziger in Wien das Verdienst beanspruchen kann, den Konnex zwischen den ganz Jungen und dem Publikum herzustellen, ist eine Kollektiv-Ausstellung von Johannes Fischer aus Wien zu sehen. Die starke koloristische Begabung des jungen Künstlers, der früher Mediziner gewesen sein soll, fällt sofort in die Augen; auch das Raumgefühl ist kräftig entwickelt. In seinen früheren Bildern ist die Haupttendenz immer noch eine impressionistische zu nennen, vielleicht etwas von Cézanne inspiriert. Die späteren Werke zeigen den jetzt fast allen jungen Talenten eigenen Zug zur Vereinfachung, Stilisierung, die zum Expressionismus führt und bei Fischer noch zu keiner völligen Klärung sich durchgewachsen hat. Bei allen Bildern aber zeigt sich ein unmittelbares Verhältnis zur Natur. Der Künstler bemüht sich darzustellen, was er sieht, nicht wie so viele jetzt, was andere sich denken.

Schließlich veranstaltete kürzlich Boerner aus Leipzig eine Verkaufsausstellung im Hotel Bristol, wo neben seltenen und schöngebundenen alten Büchern mittelalterliche Miniaturen, vorzügliche Drucke von Dürer und Rembrandt und Handzeichnungen vor allem von alten Holländern und von Schwind gezeigt werden. *L. v. B.*

Frankfurt a. M. Im Februar und März fand im Kunstverein eine **Ausstellung von Werken des Malers Otto Scholderer** statt, für die besonders aus Privatbesitz viel Kostbares beigesteuert war. Eine Veranstaltung, die so gänzlich abführte von dem großen Anliegen des Tages und deshalb doppelt Erquickung bot, weil sie doch auch an ihrem Teile einen Zugang zu den Tiefen deutschen Wesens eröffnete; wird man es uns doch nicht verdenken dürfen, wenn wir jetzt, wo der Wert deutscher Art so leidenschaftlich bestritten wird, selbst tiefer in die Schächte dieses Wesens hinabsteigen, nicht aus dem Bedürfnis nach eitler Selbstbespiegelung, sondern in ernstem Selbstbesinnen, um danach unseres Weges gewisser zu werden.

Und absichtslos, aber doch bezeichnend, zeigte auch diese Ausstellung im Kleinen, wie wir auch das wertvolle Fremde gelten lassen, wo wir ihm verpflichtet sind. Lag doch in ihr das freimütige Bekenntnis, daß Frankreich auch diesem deutschen Künstler viel bedeutet hat. War er doch mehrere Male in Paris: Courbet und der Kreis Manets waren ihm befreundet; Fantin-Latour hat ihm in einem bekannten Bilde unter den französischen Kollegen einen ehrenvollen Platz eingeräumt. Aber doch ist er von Anfang eine festgeschlossene Persönlichkeit, die wohl nur gelegentliche Schwankungen kennt und selten annimmt, was nicht ihrem Wesen völlig gemäß ist.

Drei Selbstbildnisse geben darüber Auskunft, wie er sich selbst erschien. Eines aus jungen Jahren, datiert 1858, zeigt ihn fast von vorn gesehen, in braunem vollen Haar mit braunen Augen. Eines aus seiner mittleren Zeit, Pastell, zeigt den reifen, vielleicht etwas resignierten Mann mit Vollbart in Schlapphut und gelbbraunem Mantel. Auf dem letzten endlich, mit bereits ergrauendem Haar und Bart, wieder Brustbild von vorn, ist der kahler gewordene Schädel markig herausmodelliert; aber in den Grundzügen ist er derselbe geblieben. Von Anfang an durchgehend ist bei diesen, einen unbedingten Willen zur Ehrlichkeit ausprägenden Selbstzeugnissen, der etwas verschleierte Blick der leicht gesenkten Augen, der sinnend, aber doch scharf beobachtend und energisch zupackend, die Dinge der Außenwelt in sich aufnimmt, aber nicht ohne sie in intensiver Arbeit umzuschaffen. Diese letztere Seite kommt in dem schönen, träumerisch-weichen Porträt des Malers von V. Müller (Staedelsches Institut) in besonders betonter Weise zum Ausdruck.

Und so stellen sich auch seine Werke dar; seine Landschaften und Porträts, seine Stilleben. Die Landschaften waren wenig zahlreich, stille Naturausschnitte, nicht häufig in saftigem Grün, sondern gern in grau oder gelblich-grünen Tönen gehalten. Nur selten begegnet einmal ein Bauernhaus, ein Durchblick durch ein Tor u. a. m. Auch seine Porträts waren nicht zahlreich: aus früher Zeit stammt jedenfalls das leider nicht gut erhaltene der Mutter; Halbfigur in grauem Kleid mit vollem Haar. Das psychische Leben, offenbar dem des Sohnes eng verwandt, mit feinem Sinn herausgeholt.

Von den Selbstbildnissen war bereits die Rede; kein Wunder, wenn ihm das Porträt (Halbfigur) eines stillen jungen brünetten Mädchens mit gescheiteltem schlichten Haar besonders gelang: die Handgelenke kreuzweis leicht übereinander gelegt: das Kleid schwarz, mit weißer Krause, eine einfache Granatbrosche, sonst nichts Farbiges. Das Ganze überaus leicht, zart, vornehm und doch von warmem Leben durchpulst.

Das Bildnis der Gattin aus dem Städelschen Institut ist bekannt: auch hier äußerste Vornehmheit; nur das Konstituierende der Figur, nichts Überflüssiges wird gegeben. Ein Knabenkopf, Pastell, mit einem Minimum an Mitteln hingesetzt, bringt in erstaunlicher Weise das Problematische des Übergangsalters zum Ausdruck.

Bekannt ist dann wieder der Geiger am Fenster von 1861. Er möchte manchem vielleicht im ganzen etwas süß erscheinen, aber wie fein ist doch für den, der etwa für den seelischen Gehalt weniger Sinn hat, der Schatten im Fenster und das Wehen der wallenden Gardine gegeben: wie lebendig das Ineinander der grauen und braunen Töne, denen der leicht bedeckte Himmel entspricht. Sonst sind Versuche, das Porträt genreartig zu behandeln, weniger geglückt: der Eindruck des Süßen und des Genre (im weniger guten Sinne) ist nicht überall vermieden: vieles davon fällt wohl in die Zeit von Scholderers langem englischen Aufenthalt.

Ganz groß ist er dagegen in seinen Stilleben; nicht am besten freilich, in denen großen Formats. Und wo sie mit Figuren zusammengeordnet sind, teilt sich, ähnlich ungünstig wie bei den genrehaft aufgefaßten Porträts, diesen selbst von den Stilleben aus etwas Lebloses mit.

Wo aber Blumen und Früchte, Wild, Vögel und Fische für sich genommen erscheinen, da entfaltet sich ein prächtig schimmerndes Leben. Fast alles erscheint auf dunklem oder fein zur Darstellung abgestimmtem Hintergrunde, so daß alles Störende der Umgebung ausgeschaltet ist. Vielfach wird zusammengruppiert; auf blauweißer Fayenceschüssel eine Traube oder Birnen, daneben ein schimmerndes Glas goldenen Südweins oder ein Korb mit Aprikosen, halb ausgeschüttet auf dunkler, hellgeäderter Marmorplatte, daneben ein Strauß Kornblumen oder Pfirsiche neben einem Glas südlichen Weines. Besonders vornehm etwa die hohen Stengelgläser mit Nelken oder halb geöffneten roten Rosen; ein paar Teerosen, müde herabhängend in Vase auf schwarzer, mit wenig Weiß geäderter Platte. Bei den Früchten die Zartheit oder Rauheit der Schale, die Farbe der verschiedenen Reifezustände, die kleinen Flecke und Risse, die unendlichen Schattierungen; die Weichheit des Gefieders bei Rebhühnern, des Felles bei Hasen, die blauschwarzen Federn etwa eines Hahnes, der Schuppenglanz der Fische — all das ist mit einer erstaunlichen Wahrheit der stofflichen Charakterisierung wiedergegeben, und doch spürt man überall etwas von jener, den toten Dingen Seele verleihenden »Einfühlung«, von Seele, von der die sichtbaren Dinge nur die Auswirkungen sind.

Um Stilleben recht verstehen und genießen zu können, dazu gehört vielleicht die feinste künstlerische Kultur, und ganz verstehen wird sie vielleicht nur die eigene Zeit, die noch selbst wenigstens etwas von dem Lebensgefühle besitzt, von dem solche Schöpfungen getragen werden. Die Scholdererschen Stilleben gehören, wenn wir nicht irren, zu dem Feinsten und Tiefsten, was seine Generation in dieser Beziehung zu sagen gehabt hat. *S.*

Chemnitz. Mit der Ausstellung der Schöpfungen von Egger-Lienz übt die Kunsthütte auf ihre Freunde und Besucher eine beachtenswerte Anziehungskraft aus. — Daneben ist eine Ausstellung von Holzschnitten verschiedener Künstler des In- und Auslandes bemerkenswert. Viel gutes, überraschendes Können in bescheidenem Formate, viel wohltuende herbe Schönheit einer neuerdings wieder zu Ehren gezogenen alten Technik, die gerade unserem modernen Empfinden, unserem Verlangen nach Ruhe wohltuend zu entsprechen vermag. Aus Chemnitz: Gustav Schaffer und Martha Schrag; im übrigen viele andere, meist wohlbekannte Namen. *E. M.*

VEREINE

In der Hauptversammlung des **Kunstvereins** in **Barmen** am 31. März erstattete Konservator Dr. Reiche den Jahresbericht. Der Krieg wirkte auf die Bestrebungen des Vereins wenig günstig ein. Unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse mußte der Ausstellungsbetrieb einige Monate eingestellt werden. Erfreulicherweise konnten aber der eigenen Galerie einige neue Werke als Geschenke verschiedener Gönner zugeführt werden, u. a. die beiden Gemälde »Schimmel« von Wilhelm Trübner und ein Bildnis seiner Gattin von Albert von Keller.

* Der **Dresdner Museumsverein** veröffentlicht seinen Jahresbericht für 1914. Der Verein hatte am Schlusse des Berichtsjahres 278 Mitglieder, darunter zehn auf Lebenszeit. Die Einnahmen im Jahre 1914 betrugen 32032 M. 10 Pf., das Vermögen im Nennwert 83000 M. Für Ankäufe wurden in den drei Jahren des Bestehens des Vereins 57764 M. 50 Pf.+26078 M. 95 Pf.+10590 M. 20 Pf. ausgegeben. Für das Kgl. Kupferstichkabinett wurden eine Reihe wertvolle Kunstblätter erworben, darunter die große Radierung des Zwingerhofes in Dresden in einem herrlichen Abdruck vor der Schrift, einem bisher unbekannten Plattenzustand, der in der Fachliteratur nirgends erwähnt wird. Ferner wurde erworben die sehr seltene Folge der Verlegenheiten, jene Reihe von 17 Lithographien von Moritz von Schwind und Josef Danhauser, die 1824 in Wien erschienen und für die Entwicklung des größten deutschen Romantikers von Bedeutung sind. Der zwanzigjährige Schwind zeigt in diesen für die weitesten Kreise berechneten einfachen Blättern schon den frischen Humor und die Anmut, die allen seinen späteren Werken eigen ist. Von dem Romantiker unserer Zeit Ludwig von Hofmann wurden 13 der Sammlung noch fehlende Steindrucke und Algraphien, teilweise in Farben gedruckt, überwiesen, so daß der Künstler jetzt in Dresden vollständig vertreten ist. Farbig überaus reizvoll ist Max Liebermanns Pastellskizze zu seinem Gemälde »Papst Leo segnet die Pilger in der Sixtinischen Kapelle«, das sich in der Galerie Rothermundt in Blasewitz befindet. Weiter wurden sechs der schönsten Kaltnadelarbeiten der amerikanischen Radiererin Mary Cassatt erworben, meist Szenen zwischen Mutter und Kind darstellend, sodann die Radierung »Le Stryge« von Charles Méryon in einem sehr schönen Abdruck, sowie eine Lithographie von Forain: Die Zuschauer bei der Gerichtsverhandlung. Für das Dresdener Stadtmuseum wurde ein Gemälde »Im Dorfbach« von dem Dresdner Tiermaler Emanuel Hegenbarth erworben, um die Bestrebungen des Museums, mit der Zeit eine Sammelstätte auch der lebendigen heimischen Kunst zu werden, zu unterstützen. Dem Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden wurde ein Schmuckbehälter überwiesen, den Prof. Karl Groß entworfen, Goldschmied Ehrenlechner in Dresden für die Werkbundausstellung Köln 1914 ausgeführt hat. Dieses künstlerisch wie technisch gleich hervorragende Werk ist in vergoldetem Silber ausgeführt und reich mit mexikanischen Opalen und Mondsteinen besetzt: auf einem napfförmigen Unterteil steht ein turmartiger Unterbau, auf dem sich eine Elster niedergelassen hat, die eine Kette und einen Ring im Schnabel hält.

LITERATUR

Wilhelm Steinhausen. Von *Fried Lübbecke.* (Künstlermonographien, Band 109.) Mit 131 Abb. nach Gemälden, Radierungen und Zeichnungen, darunter acht farbigen Einschaltbildern. Velhagen & Klasing, Verlag, Bielefeld und Leipzig 1914, Preis 4 Mark.

Der Frankfurter Künstlerpatriarch, ein echter Epigone der Nazarener, in dessen Bildern etwas von der kindlichen Frömmigkeit Overbecks lebt, ist erst spät, nahe seinem siebzigsten Lebensjahr, der Ehre einer Monographie teilhaftig geworden. Der charaktervollen Eigenart Steinhausens in dem weiteren Rahmen der Zeitgeschichte sucht diese Lebensbeschreibung gerecht zu werden. Wir erhalten einen Überblick über sein Schaffen, wie er uns bisher nicht vergönnt war, und die 131, meistens recht guten Abbildungen stellen den größten Teil dessen dar, was der Altmeister in rastloser Tätigkeit, während eines Zeitraumes von nahezu fünfzig Jahren geschaffen hat. *B.*

René Dussaud, *Les civilisations Préhélléniques dans le bassin de la mer Égée.* Deuxième édition revue et augmentée avec 325 gravures et 18 planches hors texte dont cinq en couleurs. Paris, Librairie Paul Geuthner. 1914. 482 S.

Die erste Ausgabe des an Material reichen und als Gesamtdarstellung wichtigen Buches von René Dussaud ist von mir an dieser Stelle (Kunstchronik vom 2. April. 1911 Sp. 355/6) in ihrer Bedeutung gewürdigt worden. Inzwischen hat der Spaten sowohl wie die Gelehrtenarbeit in Museen

und am Studiertische unsere Kenntnis und unsere Erkenntnis der ägäischen Kultur viel weiter gebracht, so daß eine neue Ausgabe des Dussaudschen Werkes nötig wurde und zu einer bedeutend vermehrten und verbesserten werden mußte. Und doch ist die Erkenntnis des ägäischen Problems noch im Fluß und viele Fragen aus dem viele Seiten aufweisenden Problem der Mittelmeerkultur sind noch lange nicht spruchreif, so daß namentlich die ethnographischen Scheidungen und Charakterisierungen noch nicht so fest und sicher vorgenommen werden sollten, wie es Dussaud zuweilen schon tut. — Neue Ausgrabungen in Nordgriechenland, zu Ende geführte in Tiryns und Mykene, neue Funde an verschiedenen Stellen Kretas und auf den anderen Inseln, Kanaan, dessen zu geringe Beachtung ich in der Kunstchronik bei Besprechung der ersten Auflage festgestellt habe; dann umfassende Studien in den Museen von Kandia und Athen als den an Überbleibseln der Insel- und Festlandskulturen der prähellenischen Periode reichsten; weiter das treffliche Buch von Frederik Poulsen »Der Orient und die frühgriechische Kunst«, die Publikationen der Ausgräber von Gurnia und Mochlos, Bulles »Orchomenos«, Evans »Scripta Minoa«, die Nordthessalischen Studien von Thompson und Wace u. a. m. sind solche Momente, welche unsere Kenntnisse der zeitlich-vorgriechischen Kulturen des späteren Griechenlands stark erweitert haben.

So ist denn der eigentliche Text von Dussauds Buch von 300 auf 460 Seiten in der 2. Auflage angewachsen; statt 207 schmücken 325 Textabbildungen den Band, wozu jetzt noch 9 (früher 2) Phototypien und 5 farbige Tafeln von großer Schönheit auf einem ganz merkwürdigen leichten Papier treten. Auch eine wichtige synchronistische Tabelle, welche die Perioden von der Neolithik bis zur Eisenzeit (für Ägypten von der I., II. bis zur XXI. Dynastie) bedeckt, ist angefügt; sie umfaßt in neun Abteilungen Ägypten, Kreta, Kykladen, griechisches Festland, Thessalien, Troas und Kleinasiatische Küste, Kypros, Palästina und Syrien, Babylonien und Hittiter. Sehr willkommen ist auch eine vergleichende Tafel der alten Alphabete, in der elf östlich-griechische, griechische, ägäische, libysche, sabäische usw. Schriftzeichen nebeneinander gestellt sind.

Die neuen Forschungen und Funde, die in der 2. Auflage gut berücksichtigt sind, haben die Kapitel prähellenisches Kreta, Kykladen, Kulte und Mythen, Kypros nicht so stark anwachsen lassen; dagegen verlangen sowohl Troja und Troas, die jetzt in einem besonderen Kapitel behandelt werden, wie das Kapitel »Das kontinentale Griechenland und die mykenische Kultur« an die 60 Seiten mehr. Auch das Kapitel »Die ägäischen Völker« ist stark vergrößert namentlich durch die, infolge der Evansschen Arbeiten, erweiterten Erörterungen über die ägäischen Schriftarten. Ganz neu ist der Abschnitt über den wichtigen ägäischen Einfluß in Ägypten und in Syrien und ein Anhang über den dokumentarischen Wert der homerischen Gesänge, die zweifellos nach der Zeit, welche sie zu beschreiben vorgaben, entstanden sind und nicht höher als auf das 8. Jahrhundert hinaufgehen. Unter den Künsten hat auch die Architektur eine umfassendere Behandlung gefunden, zahlreiche Architekturaufnahmen und Pläne der Paläste von Phaistos, Haghia Triada, Knosos, Durchschnitte der trojanischen Schichten usw. begleiten den Text.

Dussauds Buch ist als Gesamtdarstellung und für die zahlreichen ungelösten Detailfragen ein durchaus zu empfehlender Wegweiser. *Max Maas*-München.

Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege. Von *Friedrich Kempf*, Münsterbaumeister. Karlsruhe i. B. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag, 1914. Preis geb. M. 2.50.

Der Forscher, der sich mit der Baugeschichte des Freiburger Münsters beschäftigt, stößt fortwährend auf Rätsel, die noch der Lösung harren. So wertvoll auch das in den »Münsterblättern« veröffentlichte Urkundenmaterial ist, so hat es doch für die Entstehung und für die ältesten Bauperioden der Kirche nur wenige sichere Daten zutage gefördert. Auch die vorliegende Arbeit bringt nach dieser Hinsicht nichts Neues, ihr Wert beruht in der ansprechenden Schilderung der Pflege, die dem ehrwürdigen Bau in unseren Zeiten zuteil geworden ist, vor allem dank der Leistungen des Münsterbauvereins, dessen ausführender Architekt der Verfasser ist. *B.*

Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn von *Julius Leisching*, Direktor des Erzherzog Rainer-Museums. 60 Lichtdrucktafeln mit 148 Aufnahmen. Wien, November 1913, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Gesellschaft m. b. H.

Anläßlich des vierzigjährigen Bestandes des Museums, das im Wiener Weltausstellungsjahr 1873 als Mährisches Gewerbemuseum ins Leben gerufen wurde, hat Julius Leisching im Auftrage des Kuratoriums die schönsten und interessantesten Stücke der ihm unterstellten Sammlung in guten Lichtdrucktafeln veröffentlicht. Wir erhalten einen sehr informierenden Einblick in den Charakter des Museums und in die Sammelmethode der drei Leiter, die sich im Amt ablösten: Friedrich Arzberger und Josef Roller (1873), Johann G. Schön (seit 1874), August Prokop (seit 1883) und Julius Leisching (seit 1894). Wie verschieden auch die Sammelart und das Finderglück dieser fünf Direktoren in vier Jahrzehnten sich geäußert haben, so ist doch ein leitender Grundsatz von ihnen allen festgehalten worden, von den Erzeugnissen mährischer Kunst, gleichgültig, ob der »hohen« oder der »angewandten«, alles Wertvolle zu retten. So besteht fast die Hälfte der vorliegenden Publikation aus Abbildungen mährischen Kunstgutes, beginnend mit dem Madonnenbilde aus dem Brünner Thomaskloster, das ein südböhmischer Meister geschaffen hat (Tafel 1). Der schöne gotische Altar von Seitendorf (Tafel 2) vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die prächtigen Meßgewänder des Brünner Domschatzes (Tafel 48—50) zeugen von der hohen Stufe der Entwicklung kirchlicher Kunst in Mähren, während die bäuerliche Hafnerkunst durch ausgewählte Stücke der farbenschönen Habanerware, der Proskauer und Holitscher Fayencen, der Fabriken zu Mährisch-Weißkirchen und Frain illustriert wird. Daneben aber fehlen nicht Erzeugnisse anderer Länder Österreichs, wie z. B. Werke der Holzschnitzerei Ober- und Niederösterreichs, Salzburgs und Tirols, böhmische und schlesische Gläser, Wiener Porzellan usw. Ein Prachtstück ist die erst jüngst erworbene Schaffhausener Renaissancestube von 1659 (Tafel 27—28). Einige Hauptstücke, darunter einen herrlichen spätgotischen Wirkteppich, mehrere Schweizer Glasgemälde, italienische und spanische Fayencen, schenkte der Fürst von Liechtenstein. Namentlich auf den großen Auktionen der letzten Jahre, A. von Lanna, Lord Sudeley, R. Zschille, F. von Papart, hat der gegenwärtige Leiter des Museums, Julius Leisching, wertvolle Erwerbungen gemacht. Von ihm rührt auch der kurzgefaßte erläuternde Text her. Den mit wenig Ausnahmen sehr scharfen Lichtdrucken liegen Photos von S. Schramm in Wien zugrunde. *B.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 30. 23. April 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSSTELLUNG DER SAMMLUNGEN BREDIUS UND KRONIG IM HAAG

Der Krieg ist dem Ausstellungswesen in Holland besonders förderlich. Es hat wohl noch keinen Winter gegeben, wo die Ausstellungen neuer wie alter Kunst so schnell aufeinander gefolgt sind wie in der vergangenen Saison. Die einen sind Verkaufsausstellungen und werden zugunsten der notleidenden Künstler veranstaltet, die andern zeigen den unveräußerlichen Besitz alter Kunst von holländischen Sammlern; der Erlös aus den Eintrittsgeldern dieser Ausstellungen fließt in den allgemeinen Unterstützungsfonds. Hatte Amsterdam kürzlich seine Ausstellungen bei Fred. Muller und bei Six, so hat im Haag die Kunsthandlung von Kleykamp ihre vornehmen, schönen Räume schon zweimal für diesen wohltätigen Zweck zur Verfügung gestellt. Die erste Ausstellung, die im Dezember stattfand, brachte einige Prachtstücke aus der Sammlung von Victor de Stuers, der sich als Referent der Abteilung für Schöne Künste im Ministerium des Innern um die staatliche Kunstpflege wie um den Denkmalschutz in früheren Jahren große Verdienste erworben hat. Aus seiner sowohl an Gemälden wie kunstgewerblichen Gegenständen reichen Sammlung seien hier hervorgehoben ein kleines männliches Bildnis von B. Fabritius (der Kopf eines bärtigen alten Mannes), dann das Porträt einer sitzenden älteren Dame, der Bayken van Bracht, das G. Flinck zugeschrieben wird, und die sieben Werke der Barmherzigkeit von Jan Steen. Augenblicklich findet bei Kleykamp eine Ausstellung von Gemälden aus dem Besitze von Bredius und Kronig statt. Diese Ausstellung ist von um so größerem Interesse, als es sich hier um Bilder handelt, die mit wenigen Ausnahmen öffentlich bisher noch nicht zur Schau gestellt waren; denn es sind nicht die bekannten Brediusschen Gemälde aus dem Mauritshuis, sondern die schönsten Stücke aus seiner Privatgalerie. Von den bei Kleykamp ausgestellten Werken sei an erster Stelle der Brediussche Rembrandt genannt, ein Werk, das zwar nicht so unmittelbar zum Beschauer spricht wie zwei andere Rembrandts aus seinem Besitz, der David und Saul oder der Homer, das aber durch die Schlichtheit der Auffassung und die seelische Vertiefung bei längerer Betrachtung einen nicht minder nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Es ist das Brustbild eines jüdisch aussehenden Mannes mit langen Haaren, eine Vorstudie für den Christus auf den Jüngern zu Emmaus in Kopenhagen; wäre nicht diese Beziehung zu dem Kopenhagener Bild so deutlich, man würde das Werk für ein Porträt halten. Denn nichts erinnert hier an den Erlöser; alles Überirdische fehlt, es ist nur ein leidender Mensch, kein von körperlichen Schmerzen gequälter, nur einer, der in Gedanken leidet oder vielmehr gelitten hat; denn jetzt blicken die dunkeln Augen klar und ruhig, wie die jemandes, der das Geheimnis des Lebens erfaßt hat und den nun nichts mehr schrecken kann. Nur die bleichen Züge mit der Leidensmiene erzählen von überstandenem Schmerz. Das kleine Werkchen zeigt nur wenige, fein abgestufte und dünn aufgetragene Farbentöne; die braune Gewandung und die dunkeln Haare heben sich von einem grünlichbraunen Grunde ab, und aus der Umrahmung der schwarzen Haare und des schwarzen Bartes leuchtet das bleiche Denkerantlitz hervor. Stammt dieses Rembrandtsche Werk nach Schmidt-Degener und Bredius aus der mittleren Zeit des Meisters (Valentiner datiert es ungefähr zehn Jahre später), so gehört ein anderer Rembrandt aus dem Besitze Kronigs, eine Darstellung von Bacchus und Ariadne, der Frühzeit an. Es ist für die eigenartige persönliche Auffassung einer mythologischen Szene für Rembrandt besonders merkwürdig. Nicht um die Darstellung formaler Schönheit, um Idealisierung der Wirklichkeit ist es ihm hier zu tun, nur das Menschliche, das er mitempfinden kann, will er zum Ausdruck bringen. Ja, alle formale Schönheit ist ihm so gleichgültig, daß er direkt häßliche Typen wählt. Ariadne ist eine dicke, plumpe Bäuerin mit vom Weinen gerötetem Gesicht, und Bacchus, ein gebräunter, feister Gesell mit kleinen Äugelchen, gibt einen würdigen Partner ab. Aber wie menschlich ist das alles und wie verinnerlicht, die arme verlassene Frau, am Fuß des Felsens sitzend, von dem sie sich herabstürzen wollte, und ihr zur Seite der Mann voller Teilnahme, ihr in die Augen blickend und Trost zusprechend. Wie schön harmoniert mit dieser trauervollen Szene die Naturstimmung, das dunkle, wogende, kalte Meer mit dem darüberhängenden düsteren Regenhimmel, und welche koloristischen Feinheiten bietet das Gemälde im Einzelnen: der Kontrast zwischen dem dunkeln männlichen und dem weißen, leuchtenden weiblichen Körper, dann das schöne schillernde Grün des Mantels mit der gelben Borte, mit dem Ariadne ihre Oberschenkel bedeckt hat, und der goldgelbe Mantel mit der Krone, die links neben ihr liegen. Das kleine Meisterwerkchen, das erst vor kurzem von Kronig entdeckt wurde und eine wesentliche Bereicherung des Rembrandtschen Oeuvres bedeutet, ist 1632 datiert. Noch für ein anderes hier ausgestelltes Gemälde macht sein Besitzer Kronig Rembrandt verantwortlich, aber wohl mit Unrecht; von Rembrandts Genius ist wenigstens nicht viel in dem kleinen Bildchen, die Eltern des Tobias, zu spüren. Auch die nicht zu leugnende Übereinstimmung, die zwischen der Figur des blinden alten Mannes und

der Rötelzeichnung eines sitzenden Greises in Berlin (Freise 102) besteht, macht die Sache nicht wahrscheinlicher. Gewiß, Haltung und Stellung stimmen peinlich genau überein, aber wie kleinlich und ängstlich, wie unfrei ist die Ausführung im Vergleich mit der breiten, sicheren Manier der Zeichnung, und wie hölzern wirkt die Gruppe im Vergleich mit Rembrandts Vater in Turin, auf den Kronig wegen der ganz gleichen Stellung der Füße hinweist; den charakteristischen Kopf hat der Maler dieser Zeichnung übrigens nicht entlehnt, er zeigt vielmehr große Ähnlichkeit mit dem Kopf des Herrn auf einem stark unter Rembrandts Einfluß stehenden Gemälde in der Kasseler Galerie, dem ungetreuen Dienstknecht, das früher Cornelis Brouwer zugeschrieben wurde. Der Ausdruck in dem Gesicht des blinden Tobias ist nicht ohne Feinheit und Innigkeit, aber dies allein genügt doch nicht, um Rembrandt als den Schöpfer des Werkchens zu bezeichnen.

Verschiedene Bilder der Ausstellung rühren von Schülern oder von von Rembrandt beeinflußten Meistern her; einigen verleiht die Seltenheit der Maler ein Interesse, das ihnen als Kunstwerken nicht zukommen würde; dazu gehört der Kopf eines lachenden jungen Mannes von Isaack Jouderville, von dem das Museum in Dublin das einzige bezeichnete Werk besitzt, und das Brustbild eines Greises mit langem weißem Barte und gedankendurchfurchter hoher Stirn, das 1630 datiert und mit dem Monogramm J. D. R. bezeichnet ist; Bredius schreibt diesem Monogrammisten noch verschiedene Werke zu, unter anderem einen Studienkopf in der Sammlung Wanamaker in Philadelphia, der von Bode und Valentiner als Rembrandt katalogisiert ist. Der Ausdruck konzentrierten Nachdenkens liegt in diesem Brediusschen Apostelkopf, in dem man dasselbe Modell zu erkennen glaubt, dem man in zahlreichen Frühbildern Rembrandts, wie z. B. dem Apostel Paulus in Stuttgart, begegnet. Doch was bei Rembrandt als Natur erscheint, wirkt bei diesem Schüler einigermaßen als Pose und Theater. Rembrandt stilistisch und innerlich sehr nahe steht ein Damenbildnis, Halbfigur, von dem seltenen Willem Drost, der auch in anderen Werken, wie der Bathseba im Louvre und dem Noli me tangere in Kassel, so unverkennbar den Einfluß Rembrandts zeigt. Das hier ausgestellte Porträt, das 1653 datiert und Drost (ohne Vornamen) bezeichnet ist, vereint feine malerische Qualitäten mit einer außerordentlich natürlichen Darstellung; wie weich modelliert ist die hell beleuchtete Hand, die die Handschuhe hält, wie treffend ist das feine Lächeln, das den schmalen blaßroten Mund umspielt und sich in den so ruhig schauenden Augen spiegelt. Rembrandtsches Helldunkel und Rembrandts psychologischer Blick, dem das innerste Wesen des Menschen offen liegt, sind in dem schönen Brustbildnis einer alten Dame anzutreffen, das Bredius dem tüchtigen, aber im allgemeinen etwas nüchternen Thomas de Keyzer zuschreibt; aus dunklem Hintergrund, in dem sich das dunkle Kostüm der alten Dame fast ganz verliert, springt das feingemalte, von weißer Halskrause und Haube umschlossene Antlitz, über das eine wunderbare Güte und Weisheit gebreitet sind, außerordentlich lebend und sprechend hervor. So menschlich ergreifende Bildnisse hat de Keyzer selten geschaffen; im Erfassen des Seelischen im Gesichtsausdruck und Leben der Augen kommt das Porträt der alten Großmutter aus dem großen Familienbildnis im Ryksmuseum sehr nahe. — Im Zusammenhang mit Rembrandt muß hier auch ein Werk genannt werden, das vielleicht die Hauptanziehung der Ausstellung bildet, eine Landschaft von Hercules Seghers aus der Sammlung Kronig; es ist eine jener Alpenvorlandszenerien mit tief einschneidendem Flußtal und grotesken Felsbildungen, wie man sie von seinen Radierungen her kennt; ein rötlicher Schimmer ist über das Ganze gegossen, die Wirkung der untergehenden Sonne, deren Strahlen Vorder- und Hintergrund, sowie die hohen, überhängenden Felsen im Mittelgrund noch treffen und sie wie lose, schwammige Gebilde zu durchleuchten scheinen, während das Plateau im Mittelgrund in Schatten gehüllt ist. Eine merkwürdige romantische Stimmung spricht aus dieser unholländischen Landschaft, im Wesen sehr nahe verwandt mit dem Sentiment, dem Rembrandt in seinen »heroischen« Landschaften in Kassel und Braunschweig Ausdruck gibt. Auch in der räumlichen Gliederung, der Lichtverteilung und dann der ausführlichen Behandlung des Vordergrundes mit den Häuschen im Flußtal und dem Wanderer auf der Höhe des gegenüberliegenden Ufers ergeben sich Analogien mit diesen Rembrandtschen Werken. Vortrefflich ist die Tiefenwirkung.

Von Rembrandt selbst sind ferner fünf Handzeichnungen aus dem Besitze von Bredius zu sehen; davon sind drei schon von Hofstede de Groot beschrieben, nämlich die Nrn. 1242, 1243 und 1245. Die von H. d. G. unter Nr. 1242 als unbekannte biblische Darstellung bezeichnete wird von Bredius als »Jakob betrügt seinen Vater Isaak« gedeutet; abweichend von den andern Darstellungen dieser Szene durch Rembrandt sitzt Isaak hier in einem Lehnstuhl, sonst liegt er zu Bette; Jakob hat seine behandschuhte (?) Rechte in Schulterhöhe nach seinem Vater ausgestreckt. Diese Erklärung ist plausibler als die, die Hofstede de Groot in seinem Katalog fragenderweise gibt. Sehr ausführlich und ein abgeschlossenes Ganzes ist die Zeichnung von um 1655, die Saul bei der Hexe von Endor am Morgen nach der Beschwörung darstellt. Saul, an seinem Helme kenntlich, noch sehr jugendlich, sitzt an einem Tisch mit seinen zwei Knechten, während das Weib Speisen aufträgt, an denen einer der Knechte sich sehr gütlich tut, die Saul jedoch noch ganz unter dem Eindruck der Erscheinung verweigert hat. Eine flüchtige Skizze von breiter Linienführung ist die andere Zeichnung mit zwei schwatzenden Frauen, eine geistvolle Momentaufnahme nach dem Leben. Eine sechste Zeichnung gehört der Sammlung Kronig an, ebenfalls in seiner breiten, zusammenfassenden Manier ausgeführt; es ist eine Studie für den barmherzigen Samariter im Louvre. Drei Personen mühen sich mit dem schwerverwundeten Samariter ab; auf

dem Gemälde hat Rembrandt das vereinfacht, da läßt er den Körper nur von zwei Personen getragen werden; gut ist auf der Zeichnung die Anstrengung des Tragens wiedergegeben; im Hintergrund hantiert noch eine vierte Person, scheinbar hinter einem Bett; demnach wäre der Vorgang in das Innere der Herberge verlegt; auf dem Gemälde befinden wir uns im Freien vor dem Haus.

Von andern Großmeistern der holländischen Malerei ist Jan Steen durch fünf Werke vertreten; das schönste davon ist sicherlich das große Gemälde mit der Darstellung des Satyrn bei dem Bauern, der warm und kalt bläst; sehr fein ist hier die Harmonie, die die mannigfaltigen reinen Farbentöne, unter denen bläulichgraue überwiegen, zuwege bringen. Wegen des etwas rätselhaften und für Steen nicht gewöhnlichen Gegenstandes ist ein anderes Bild merkwürdig, das von Hofstede de Groot als der Hl. Michael mit dem erlegten Drachen gedeutet wird. Ein Engel in grünem Gewande, das Knie und Arme nackt läßt, hält ein totes drachenähnliches Ungeheuer über ein kleines Herdfeuer. Zwei kleinere Werke behandeln das so oft von Jan Steen bearbeitete Thema der Heimkehr von der Kirchweih und eine Anbetung der Hirten bei Kerzenlicht; das fünfte ist eine breite und flüchtige erste Skizze zu den sog. »Rhederykers«, die in mehrfachen Wiederholungen vorkommen, u. a. in München (früher in Augsburg) und der ehemaligen Sammlung Peltzer. Alle fünf Werke sind bezeichnet.

Der Adriaen van Ostade, den Bredius eingeschickt hat, ist vom Mauritshuis her bekannt, wo er früher einen Teil der Brediusschen Leihgabe ausmachte; es sind diesmal keine grotesken Bauern, die uns Ostade sehen läßt, er führt uns in den Empfangsraum einer wohlhabenden Amsterdamer Bürgerfamilie, wo man Besuche empfängt. Früher nannte man das Bild den Heiratsantrag; als solcher ist er bei Hofstede de Groot beschrieben (Nr. 878). Bredius sieht darin aber nur eine einfache Besuchsszene, und da sich die Herkunft des Werkchens verfolgen läßt, wissen wir auch, in wessen Hause wir uns hier befinden; es ist die Familie Questiers, der der Maler, der sich selbst im Hintergrunde stehend dargestellt hat, einen Besuch abstattet. Ein sorgfältig gemaltes Werkchen in einer hellen Farbenskala aus der Reifezeit des Meisters; fein ist die Stoffbehandlung und der Ausdruck in den Gesichtern, besonders das etwas dumme Lächeln auf dem breiten Gesicht der vorlesenden Dame und der nachdenkliche Ernst auf dem schmalen, klugen Antlitz des Malers. Aus der Sammlung Bredius sind ferner noch einige schöne Proben der holländischen Landschaftsmalerei zu nennen, eine sehr poetische Abendlandschaft von Aelbert Cuyp, die man früher auch im Mauritshuis bewundern konnte, mit prächtigen Lichteffekten, eine klare, kalte Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern von Aert van der Neer, ein frischer kleiner Hobbema und eine 1664 datierte und bezeichnete Marine von Jac. Bellevois mit der Ansicht von Dordrecht.

Befremdend wirken einige Zuschreibungen in der Kronigschen Sammlung, so vor allem der sogenannte van Dyck, eine Anbetung der Hirten, ein Frühwerk des Meisters, wie der Katalog sagt, offenbar eine italienische Arbeit von einem Nachfolger Caravaggios, auffallend durch die scharfe Modellierung der Figuren und die unvermittelten Übergänge zwischen den kalten hellen Partien und den dunkeln Schatten. Auch vor dem Metsu, einer Darstellung des durch das Dirk Boutssche Gemälde bekannten ungerechten Urteils des Kaisers Otto, wird man etwas stutzig, selbst wenn man sich des großfigurigen Bildes der Schmiede im Ryksmuseum erinnert. Scheint hier doch alles, sowohl Farbengebung wie Komposition, nach den südlichen Niederlanden zu weisen. Der Einfluß von Rubens und van Dyck ist jedenfalls unverkennbar, und die dargestellten Figuren, der kahlköpfige Kaiser und die um den Thron stehenden Krieger und Ratsherren, bilden eine kleine Musterkarte vlämischer Typen; für die Figur rechts im Hintergrunde scheint ein Habsburger Modell gestanden zu haben. Das interessante Werk, auf dem offenbar rechts neben dem auf dem Boden knienden und seine Zange über einem Kohlenfeuer erhitzenden Henker eine Figur fehlt, entbehrt nicht des dekorativen Reizes. — Die Familie des Tobias, die Kronig Rembrandt zuweist, haben wir schon oben erwähnt. Über das auf Jordaens getaufte Gemälde, auf dem die Geschichte von Jo und Argus dargestellt ist, werden sich wohl keine Meinungsverschiedenheiten ergeben; die Handschrift von Jordaens ist zu deutlich, und es muß als ein sehr charakteristisches Werk des Meisters angesehen werden. Jordaens hatte für diese griechische Sage eine besondere Vorliebe; er hat alle Episoden dieser Geschichte behandelt, zum Teil sogar mehrmals, wie Rooses vermutet, weil er hier Vieh anbringen konnte. Auf dem Kronigschen Bilde sehen wir, wie die in eine weiße Kuh verwandelte Jo dem rechts auf einer niedrigen Anhöhe sitzenden Argus von Juno zugeführt wird; die Göttin ist fast unbekleidet; ihr grüner Mantel ist bis an den Schoß herabgeglitten und wird nur von einer goldenen Kette, die von der Schulter quer über den nackten Körper läuft, festgehalten, ähnlich wie bei einer andern Jordaensschen Darstellung. Neben vlämischen und holländischen Werken umfaßt die Sammlung auch italienische und französische Arbeiten; sie wird überhaupt durch eine bemerkenswerte Vielseitigkeit gekennzeichnet. Kronig sammelt nicht wie Bredius nach einem festen Prinzip, sondern ergreift Besitz von dem, was ihm der Zufall Schönes und Interessantes gerade bietet. Wenn es seiner Sammlung an der vornehmen Einheit gebricht, die man bei Bredius bewundern muß, so ist sie dafür andererseits an Abwechslungen und Überraschungen reicher. Zum Teil verrät sich in den ausgewählten Stücken eine Neigung zum Prunk und ein moderner, ich möchte sagen, französischer Geschmack, der an mehr dekorativer und formaler Schönheit Gefallen findet; im Gegensatz zu dem intimeren Charakter der Brediusschen Sammlung. Ein Werk von beachtenswerten dekorativen Qualitäten ist ein großes Langbild, eine blonde liegende Venus mit dem Amor hinter sich und der Schmiede des Vulkans im Hintergrunde, das Kronig als venezianische Schule be-

zeichnet, für die die Zeichnung des nackten weiblichen Körpers besonders fest und kräftig ist. In der Lage der Venus zeigt das Bild eine auffallende Übereinstimmung mit der Venus auf dem Venus- und Mars-Bilde von Piero di Cosimo im Kaiser-Friedrich-Museum. Durch die elfenbeinerne Bleichheit der nackten Körper koloristisch wie durch die Verschmelzung derselben in eine Einheit kompositionell gleich reizvoll ist das große Hochbild mit Venus, die den Leichnam des Adonis hält; der Katalog gibt nur die allgemeine Bestimmung: italienische Schule des 17. Jahrhunderts.

Neben diesen »idealischen« italienischen Gemälden vertreten die zwei Gegenstücke von Piazetta, die Halbfiguren eines jungen verliebten Paares, dem wirklichen Leben entnommene italienische Typen, ein gröberes Genre; die Personen sind gut charakterisiert und von großer Plastizität. Von den drei Porträts des 18. Jahrhunderts, die der Besitzer auf drei so berühmte Namen wie Delatour, Hogarth (ein Bildnis Händels) und Perronneau getauft hat, fesselt am meisten durch den energisch-sprechenden Blick aus den blauen Augen das Werk von Perronneau, das den Amsterdamer Bürgermeister Hasselaar darstellt und das 1763 im Louvre ausgestellt war. Einer noch späteren Zeit gehört das kleine Kinderporträt an, das Kronig Frau Vigée le Brun zuschreibt und in dem er die Tochter der Malerin vermutet; die großen, etwas schmachtend blickenden Kinderaugen zeigen hier noch deutlich die Abhängigkeit von Greuze.

Zum Schluß sei noch auf zwei interessante Stillleben hingewiesen, das eine aus dem Besitze von Bredius, bestehend aus einem toten Hasen und einigen toten Vögelchen, das von Bredius J. B. Weenix, von andern M. d'Hondekoeter zugeschrieben wird, das andere aus dem Besitze von Kronig, eine Zusammenstellung von verschiedenerlei Geschirr, in einer Art Keller, vor dem rechts ein Hund steht, das Kronig keinem Geringeren als Willem Kalff zuweist.

M. D. HENKEL.

NEKROLOGE

Ein merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß nur wenige Wochen nach Josef Kohlscheins Tode nun auch der Letzte der Düsseldorfer Kupferstecherschule sein Leben beschloß: **Karl Ernst Forberg.** Am 9. April ist er langem Leiden im hohen Alter von 71 Jahren erlegen. Seit dem Jahre 1879 war Forberg Nachfolger seines Lehrers Josef von Keller als Lehrer der Kupferstecherkunst an der Düsseldorfer Kunstakademie, aber er hat nicht wie dieser eine Schule begründet, sondern im stillen künstlerischen Schaffen sein Hauptziel erblickt. Sein Tod stellt die Akademie vor ernste Fragen.

Forberg war am 20. Oktober 1844 zu Düsseldorf geboren und wurde nach Erledigung der Vorstudien an der Kunstakademie der letzte Schüler Kellers, der damals im Zenit seines Ruhms stand. Um es gleich vorwegzunehmen, auch sein bedeutendster. Forberg ist wohl der einzige des vielköpfigen Kreises, der auch Originalstiche und -Radierungen von künstlerischem Werte schuf. Die Bildnisradierung Eduard von Gebhardts ist ein Meisterwerk. Keiner, der sich an diesem verwitterten, krausbärtigen Prophetenkopfe versuchte, hat das Innerliche des Ausdrucks so überzeugend, dabei in reifer künstlerischer Form herausgebracht. (Eine Abbildung in »The Studio« 54 p. 338.) Auch Josef Joachim ist von dem Meister radiert worden. Von Bildnisstichen, wie sie heute so ganz aus der Mode gekommen sind, sei der männlich-schöne Kopf des Bonner Mineralogen Professor vom Rath genannt.

Die erste größere Arbeit Forbergs war ein Stich nach B. Vautier. Er besuchte dann Berlin, München, Dresden und andere Städte und folgte 1872 einem Rufe der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst nach Wien, wo bereits Jacoby, Unger und Vogel als reichsdeutsche Elemente die graphischen Künste pflegten. Hier entstand ein Bildnis des Grafen Potocky als Linienstich; als Veröffentlichungen der Gesellschaft folgten Stiche nach Angeli, Eisenmenger, Kurzbauer, l'Allemand und Greuze. Weiterhin erschienen: Bendemanns »Wegführung der Juden«, Camphausens Reiterporträts und Genreszenen nach Knaus, Vautier, Salentin u. a. Auch die »Zeitschrift für bildende Kunst« brachte eine ganze Reihe von Arbeiten Forbergs, die in den siebziger bis neunziger Jahren des vorigen Jahrhunders veröffentlicht worden sind. Die erste war die »Weinprobe« nach dem Gemälde von Kurzbauer. Inzwischen hatte man sich in Düsseldorf auf den zu hohem Rufe gelangten Künstler besonnen und berief ihn, wie schon erwähnt, auf Kellers Lehrstuhl, der volle sechs Jahre verwaist geblieben war. In seiner Heimatstadt gründete Forberg den heute längst entschlafenen Radierklub Düsseldorfer Künstler und schuf außer den genannten Originalblättern eine sehr große Anzahl von Stichen, u. a. nach A. und O. Achenbach, Wilhelm Sohn, Scheurenberg, viele als Vereinsgaben des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Nur gelegentlich, unähnlich Kohlschein, stach er nach alten Meistern, z. B. Raffaels »Fischzug« und »Weide meine Schafe«. Eins der letzten Blätter, der Stich nach Terborchs »Brief« im Buckingham-Palaste zu London, ist eins der glücklichsten. Mit wahrhaftem Feingefühl ist er besonders allen Lichtwirkungen nachgegangen. Feingefühl zeichnete auch den Menschen Forberg aus. Fremd allem Kunstintrigantentum, unbekümmert auch um die Gunst des Publikums, lebte er nur seiner einsamen Kunst. Mit ihm ist eine der vornehmsten Persönlichkeiten aus der Zeit dahingegangen, da die Düsseldorfer Kunst noch Weltruf genoß.

C.

In Salzburg starb der bekannte Jagdwildmaler **Franz von Pausinger** im 77. Lebensjahre.

PERSONALIEN

Unser verehrter Mitarbeiter Herr Dr. **A. Bredius** im Haag ist am 18. April sechzig Jahre alt geworden. *

WETTBEWERBE

Der **Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hatte ein **Preisausschreiben** für Originalradierungen erlassen. Vorgeschrieben waren Motive aus Rheinland und Westfalen; nur Künstler, die aus diesen Gebieten gebürtig oder dort ansässig waren, durften sich beteiligen. Das Preisgericht hat beschlossen, den ersten Preis dem Maler Wilhelm Hambüchen in Düsseldorf für seine Radierung »Neuß« zu erteilen. Der zweite Preis wurde geteilt zwischen den Malern Heinrich Otto und Max Clarenbach. Ihre Radierungen »Industriehafen« und »Stiller Tag« sind mit den übrigen eingelieferten Blättern in der städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf zur Ausstellung gelangt. Die preisgekrönten Radierungen werden als Vereinsgabe für 1915 zur Verteilung kommen, derart, daß einem jeden Mitgliede die Wahl eines der Blätter freigestellt wird.

KRIEG UND KUNST

Das deutsche Kriegerdenkmal in Namur ist auf dem Militärfriedhof eingeweiht worden. Der in schlichten klassischen Formen gehaltene Hallenbau ist von dem als Postenoffizier in Namur tätigen Beigeordneten der Stadt Mülheim a. d. Ruhr, Regierungsbaumeister Karl Helbing, entworfen und unter seiner Leitung von deutschen Soldaten, die sich freiwillig zur Verfügung stellten, ausgeführt worden. Vor der Halle sind zwei mächtige Feuerschalen, entworfen von Prof. Wilhelm Kreis in Düsseldorf, aufgestellt. An der Stirnwand des Baues modellierte Bildhauer Hemmersdorfer aus München, Offiziersstellvertreter in Namur, vier ausdrucksvolle Kriegermasken. Im Innern enthalten Gedächtnistafeln die Namen der vor Namur Gefallenen, zum Teil im Außengelände noch bestatteten, und der in der Festung gestorbenen Krieger. Als Hauptschmuck zeigt die Halle ein großes Bronzerelief von Bildhauer Scheufer aus Düsseldorf: ein verwundeter Krieger wird von zwei Genien der Barmherzigkeit geleitet.

Architekt **Kayser** von der Bauleitung der neuen Berliner Königlichen Bibliothek, der als Oberleutnant im Felde steht, erhielt das Eiserne Kreuz erster Klasse im Osten. Regierungsbaumeister **Eduard Froitzheim** aus Köln-Deutz, der Leutnant eines Pionierbataillons ist, erhielt ebenfalls das Kreuz erster Klasse.

Der Maler **Wilhelm Schreuer** in Düsseldorf wurde vom Generalkommando des 4. Armeekorps als Kriegsmaler auf den westlichen Kriegsschauplatz berufen. Schreuer hat bereits kurze Zeit im Herbste des vorigen Jahres in Flandern verbracht. Von den Kriegsbildern, die er als künstlerische Ausbeute mitbrachte, sind verschiedene von deutschen Museen angekauft worden.

Professor Dr. **Georg Lehnert,** Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg, hat bei einem Sturmangriff im Westen als Hauptmann der Landwehr eine Verwundung erhalten und liegt jetzt in einem Berliner Lazarett. Der Kunstgewerbeforscher wurde mit dem Eisernen Kreuz und dem Ritterkreuz erster Klasse des Albrechtsordens mit Schwertern ausgezeichnet.

Der Krieg hat das **Germanische Nationalmuseum in Nürnberg** empfindlich getroffen. Die dringend nötige Erweiterung, für die Bestelmeyer aus Dresden den Entwurf schuf, wurde auf unbestimmte Zeit vertagt. Sie soll 2300000 Mark mit der Inneneinrichtung kosten; das Reich, Bayern, die Stadt Nürnberg, das Museum sollten die Kosten zu gleichen Teilen tragen, den Rest eine Lotterie aufbringen. — Oberlandesgerichtsrat Tischer-Dresden hat dem Museum eine Sammlung von 1400 Münzen und Medaillen hinterlassen, die sich vor allem auf 1813—15, 1848—49 und auf die letzten Kriege, auf die Großen der Reichsgründung beziehen, dazu eine kleine Autographensammlung mit Briefen Wilhelms I. und Bismarcks, Bücher, Zeitungen und Photographien, die dem gleichen Sammlungsgedanken dienen. Diese Reichsgründungssammlung ist jetzt überwiesen worden. Man will sie auch auf die Geschichte und Denkmäler dieses Krieges hin vermehren. Erworben wurde jetzt ein altes deutsches Wappenstück von hohem Kunstwert, ein Prunkhelm aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Wiederaufbau in Ypern. Vor kurzem kam die Nachricht, daß bedeutende Teile von Ypern, insbesondere die Hallen, zerstört seien. Der Bürgermeister von Ypern, der Abgeordnete Collaert, hat, dem »Temps« zufolge, nunmehr die Baupläne des Kaufhauses, nach denen dieses Gebäude während der letzten 25 Jahre wiederhergestellt worden ist, wiedergefunden, so daß die vollständige Wiederherstellung möglich ist. Wie der »Temps« versichert, hat die Gemeindeverwaltung die Wiederherstellung beschlossen.

Kriegergrabmäler. Der Hamburger Architekten- und Ingenieurverein hat unter seinen Mitgliedern ein **Preisausschreiben** zur Einlieferung von Denkmalsentwürfen für die Soldatenbegräbnisstätte des Ohlsdorfer Friedhofes erlassen. Das Ergebnis war einige Tage lang in einem großen Saale ausgestellt. Es war nicht der erste Fall einer solchen Ausschreibung. Man ist ähnlichen Aufforderungen schon verschiedenenorts begegnet und wird es wohl auch noch weiterhin. Die Bewegung ist einmal im Gange, und da unzählige bedrängte Herzen sympathischen Anteil daran nehmen, wird sie wohl auch weitergehen. Da drängt sich die Frage auf: Warum diese Eile? Was haben Fixigkeit und Ewigkeit miteinander gemein? Solange in einer Rede nicht das letzte Wort gefallen, in einem Rechtsstreit nicht der letzte Beweis erbracht, bei einer Erkrankung die Natur noch nicht ihren letzten Trumpf ausgespielt hat, wird kein Hörer, kein Richter und kein gewissenhafter Arzt seine Schlußfolgerungen ziehen. Und hier, wo kein Mensch zu sagen weiß, ob die bis jetzt hingemähten Menschenhekatomben die Scheitelhöhe darstellen des großen geschichtlichen Geschehens, das wir in tiefer Erschütterung durchleben, oder ob sie nur dessen Beginn sind, ob das Heute, so Unerhörtes es an Todesernte geleistet, nicht von einem noch unerhörteren Morgen überboten werden wird, sollen schon alle jene künstlerischen und seelischen Kräfte zu jenem Grad von Klarheit durchgedrungen sein, deren der schaffende Künstler bedarf, um sein höchstes und edelstes Können — nur einem solchen steht ein Recht zu, heranzutreten an diese Aufgabe, derengleichen noch keiner Künstlergeneration gestellt worden ist — zum vollen Einsatz bringen zu können?

Künstler sind feinstorganisierte Lebewesen. Lust und Leid der Menschheit erweckt in ihnen einen ganz anderen Widerhall als in der Brust der Dutzendsterblichen, und wo diese in Tränen lösende Befreiung finden von einem über sie hereingebrochenen seelischen Weh, dort stehen jene gar oft unter einem lähmenden Banne, der sie zu den einfachsten Handlungen unfähig macht. Sollte dieser Bann von unseren jetzt lebenden Künstlern wirklich schon genommen sein? Jeder, der die gleiche Frage an sich selber richtet, wird auch die Antwort auf jene andere Frage finden. Darum überstürze man nichts. Wir jetzt Lebenden bedürfen wahrlich nicht erst der sichtbaren Denkmäler aus Stein und Erz, um in zehrender Trauer und in ehrfürchtiger Dankbarkeit jener Hunderttausende zu gedenken, die in Verteidigung ihres und unseres Vaterlandes ihr Leben gelassen haben, und zu jenen anderen, die nach uns kommen, werden diese Denkmäler um so eindrucksvoller sprechen, je mehr sie von dem festhalten, was uns selbst so tief bewegte.

Das Hamburger Preisausschreiben war an eine Höchstgrenze von 20000 Mark gebunden. Da Architekten seine Paten waren, war es selbstverständlich, daß der erste Preis auf einen Entwurf entfiel, dessen Schöpfer — Walter Puritz — mit Umgehung jeder bildhauerischen Beihilfe, die Lösung ausschließlich mit architektonischen Mitteln bewirkte. Sein Entwurf ist ein Triumph der architektonischen Linie. Inmitten eines Ringwalles, den Moos und Efeu überwuchern, erhebt sich ein aus einem Busch von Friedenspalmen schlank aufstrebender Obelisk. An der inneren Wandseite der Wallmauer sind Gedenktafeln in größerer Zahl aneinander gereiht. Der Zugang führt zwischen Reihengräbern hindurch. »Wie ein Schutzwall von Helden-

gräbern das fest und sicher dastehende Vaterland umgibt, so umgibt diese Mauer als Schutzwall die Gräber unserer treuen Toten.« Das ist der Gedanke, von dem der Künstler ausgegangen ist, und der in seiner künstlerischen Verwirklichung mit genügender Klarheit hervortritt, um seine Bevorzugung vor den anderen ausgestellten Entwürfen begreiflich und sympathisch zu machen. An den zwei nächstfolgenden Prämiierungen waren je ein Architekt und ein Bildhauer beteiligt. Der »heilige Hain« von Koch und Knöhr zeigt einen auf breiter Plinthe knienden Krieger mit antikem Helm. (»Warum in unserer deutschen Zeit einen griechischen Krieger?« hörte ich eine deutsche Frau neben mir fragen.) Der andere zweite Preis wurde einem Entwurf »Heldenehrung« zugesprochen, der auf massivem Unterbau einen bärtigen nackten Reiter in sinnender Haltung auf einem rauhhaarigen Pferde darstellt, das den Boden beschnuppert. Zu öfteren Malen kehren Obelisken, häufiger an antike Säulenhallen und morgenländische Tempelbauten anknüpfende Ideenfolgen wieder, denen gegenüber der prämiierte erste Entwurf wie eine Erlösung — wenn auch noch nicht als die für ein deutsches Kriegergrab bestimmte absolute Lösung — wirkte. *H. E. Wallsee.*

AUSSTELLUNGEN

Wien. Am 11. April wurde in den oberen Sälen des Künstlerhauses die **Polnische Kunstausstellung** feierlich eröffnet. Sie zerfällt in eine retrospektive und eine moderne Abteilung, von denen die erstere einen Überblick über die polnischen Kunstströmungen im Laufe des 19. Jahrhunderts geben will. Es ist nicht zu zweifeln, daß Polen bedeutend ärmer an größeren künstlerischen Talenten gewesen ist wie die tschechischen Kronländer. Am ansprechendsten sind wohl die Aquarelle von Piotr Michatowski (1800—1855), vorzüglich gesehene und mit wenigen sicheren Mitteln lebendig dargestellte Pferdestudien. Auch das Blatt mit einem ganz ins Profil gesetzten Stier ist sehr gelungen. Anmutvolle Kleinigkeiten sind von Alexander Kobsis und Henryk Siemiradzki zu sehen. Um die Kunst des in Polen fast verherrlichten Jan Matejko, dem technische Gewandtheit in keinem Falle abgesprochen werden kann, richtig würdigen zu können, muß man wohl diesem Volksstamm selbst angehören. Am ehesten kann ich mich in die dem Budapester Nationalmuseum entliehene »Schlacht bei Warna« hineinsehen, die trotz der überaus bunten Farbgebung durch die vielen sicher wiedergegebenen Bewegungsmotive und den das Ganze bindenden Schwung der Darstellung überrascht. Aus dem äußerst mäßigen Niveau der modernen Abteilung ragen die malerischen Ölbilder von Teodor Axentowicz und einige gut gezeichnete Pastelle von Stanislaw Wyspicinski heraus. Der Katalog ist mit einer ausführlicheren Einführung von Professor Dr. Antoniewicz versehen. *L. v. B.*

Im **Kölnischen Kunstverein** tritt Prof. **H. Liesegang,** Düsseldorf, mit einer inhaltlich sehr zeitgemäßen Kollektion von Landschaften aus dem westlichen Kriegsschauplatz auf den Plan. Gemälde von abgerundeter Bildwirkung sind namentlich der Kirchgang im Beguinenhof zu Brügge, die von herbstlichen Bäumen beschatteten alten Häuser dieser Stadt der Maler, der Fischmarkt und die alte Brücke in Mecheln. In seinem durch interessante Silhouette stark wirkenden Netzflicker strebt er tieftonige Effekte an. Einige Pastelle mit Motiven aus Ypern, Dixmuiden und Brügge geben neue interessante Proben seiner Lust am Malerischen. *B.*

Straßburg i. Els. Im Elsässischen Kunsthaus veranstaltet der **Verband Straßburger Künstler** eine **Sonderausstellung** von Werken seiner hier ansässigen Mitglieder. Ist die Beteiligung auch infolge des Krieges an Zahl geringer als sonst, so haben doch 26 Künstler und Künstlerinnen ausgestellt, darunter mehrere, die im Felde stehen. Es sind folgende Namen vertreten: R. Allenbach, Helene Altmann, H. Beecke, Marga Bretzl, L. Blumer, G. Daubner, H. Ebel, J. Ehrismann, J. Gachot, Ad. Graeser, Sabine Hackenschmidt, Elisabeth Haentzschel, L. Haffen, E. Holtzmann, L. Hueber, R. Kammerer, Th. Knorr, G. Krafft, R. Kuder, P. Leschhorn, Julius Müller, Elsa Pfister, E. Preiser, Leo Schnug, Marie Starkie-Munzinger, M. Voigt. Die Durchschnittsleistung erscheint befriedigend, ohne daß geradezu Hervorragendes auftritt. — Die Ausstellung nimmt am 10. April ihren Anfang und dauert einen Monat. *K.*

SAMMLUNGEN

Die **Dresdner Galerie** hat einen Zyklus von zwanzig Gemälden von **Max Slevogt** erworben, die der Künstler während seiner vorjährigen Reise durch Ägypten geschaffen hat. Wir werden uns mit dieser höchst bedeutenden Erwerbung noch näher beschäftigen.

VEREINE

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München. Sitzung am 1. März 1915. Herr Frankl spricht über Banz und Vierzehnheiligen. Nach einer Beschreibung der komplizierten Raumform dieser Kirchen gibt er als ihre Hauptmerkmale die Kombination von gekrümmten Räumen an, die zwischen sich in den Zwickeln konvexe Raumformen als Verbindung nötig machen und als Folge davon die Schrägstellung der Pilaster sowie die windschiefen Gurtenpaare, wodurch für die Hauptansicht vom Eingang her ein Teil der zum Verständnis der Raumform notwendigen Stücke unsichtbar bleibt und das Bild in eine Folge von Kulissen zerfällt. Weigmann hat in seinem Dientzenhoferbuch: Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts (Straßburg 1902) S. 128, Gurlitts Meinung, daß eine Prager Kirche Guarinis das Vorbild für Banz gewesen sei, abgelehnt. In der Tat ist anzunehmen, daß nicht Joh. Leonhard Dientzenhofer, sondern der Bamberger Bruder Johann Dientzenhofer Banz entworfen hat, vor allem aber steht fest, daß Guarinis Entwurf für die Kirche S. M. in Öttingen für die Prager Theatiner nie ausgeführt worden ist, was H. Schmerber in den Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1912 (Einige Nachrichten über Guarino Guarini) nachgewiesen hat. Gurlitt hat aber im wesentlichen doch richtig gesehen, insofern er überhaupt Banz und auch Vierzehnheiligen mit Guarini in Zusammenhang brachte. Über den Lebensgang Guarinis sind wir durch Sandominis Buch: Del Padre G. Guarini, Modena 1890 (besprochen im Arch. stor. del arte III, 1890, S. 221) relativ gut unterrichtet; über seine Bauten und Entwürfe gibt seine eigene Darstellung in Kupferstichen eine Übersicht. Diese Tafeln sind drei Jahre nach seinem Tode 1686, und in zweiter Auflage als Anhang zu seiner Architettura civile 1737 erschienen. Dientzenhofer kann daher Guarinis Ideen aus der ersten Auflage, eventuell auch durch seine Italienreise 1699 kennen gelernt haben, Neumann entweder aus der ersten oder der zweiten Auflage, oder er bekam eine Idee von Guarinis komplizierten Raumgebilden nur indirekt durch die Kenntnis von Banz. Banz am nächsten kommt das Langhaus von Guarinis Kirche S. M. della divina providenza für Lissabon, um 1665 entworfen, Taf. 17 und 18 in Guarinis Werk. Die windschiefen Gurtenpaare des Dientzenhofer finden sich bei Guarini nicht genau ebenso, wohl aber ähnlich vorgebildet, z. B. im Entwurf für S. Gaetano in Vicenza Taf. 26, 27 (nicht ausgeführt). Dieser Entwurf gibt auch prinzipiell die Grundidee für das Kombinieren elliptischer und kreisförmiger Räume; als eigent-

liche Vorstufe von Vierzehnheiligen ist aber der Entwurf auf der letzten Tafel von Guarinis Buch anzusehen. — Wenn nun Banz und Vierzehnheiligen mit Recht als Werke spezifisch deutscher Phantasie gelten, aber stilistisch und den Formengattungen nach auf einen Italiener zurückgehen, so entsteht das Problem, worin das spezifisch Deutsche bestehe. Frankl meint, daß man alles, was auf Lokaltradition und auf klimatische Bedingungen zurückgeht, als erworbene und veränderliche stilistische Merkmale von den ererbten, in der Rasse liegenden Neigungen müsse zu scheiden suchen, und daß man jedenfalls die Merkmale des Zeitstils, das »Barocke«, eben weil es von der Zeit abhängt, nicht heranziehen dürfe. Das Deutsche ist zeitlos im Vergleich zum Zeitstil, also von ihm verschieden, es kann auch nicht ein bloßer Komparativ, das Barockere, die intensivere Hinneigung zu den Stilmerkmalen des Barock ausschlaggebend sein.

In kurzer Erwiderung erklärt Herr Weigmann, in der von ihm vor mehr als fünfzehn Jahren behandelten Frage zwar über die Einzelheiten nicht mehr genau orientiert zu sein, doch erscheine ihm der Versuch des Vortragenden, den Banzer Kirchenbau wenigstens mit den in Guarinis Tafelwerk enthaltenen Entwürfen für Santa Maria in Öttingen in Prag in Zusammenhang zu bringen, nicht geglückt. Die konstruktiven Abweichungen seien so bedeutend, daß doch nur von einer geringen Ähnlichkeit der Grundrißlösung gesprochen werden könne. Auch sei die Frage der Autorschaft Dientzenhofers für Banz durch neuere urkundliche Untersuchungen von Lohmeyer, die D. mehr als ausführenden Baumeister fremder Entwürfe hinstellen, zweifelhaft geworden.

Noch weniger überzeugend erscheint W. die Beweisführung Frankls, daß auch Vierzehnheiligen, sei es indirekt durch den Banzer Bau, oder direkt durch das genannte Kupferstichwerk von Guarini, beeinflußt sei. Nach W.s Anschauung geht die Lösung von Vierzehnheiligen von gänzlich anderen konstruktiven Überlegungen aus wie Banz, so daß von einer Abhängigkeit Neumanns von Dientzenhofers Bau kaum die Rede sein könne. Außerdem sei nicht einzusehen, daß der Schöpfer eines Würzburger Schlosses, der seine Selbständigkeit den berühmtesten zeitgenössischen Architekten von Paris und Wien gegenüber behauptet hat, gerade der in einem entlegenen italienischen Kupferstichwerk enthaltenen fremden Vorlage bedurft hätte, um auf die konstruktive Lösung in Vierzehnheiligen zu kommen. Nachweisbar sei Neumann nie in Italien gewesen. Nach Weigmanns Meinung ist Neumann eine der genialsten Künstlerpersönlichkeiten im Deutschland des 18. Jahrhunderts gewesen, der man getrost auch in diesem Falle eine originale Erfindung zutrauen könne. Der Einfluß Guarinis, gegen dessen Richtung sogar in Italien bald nach seinem Tode (nach 1683) eine scharfe Gegenströmung einsetzte, auf deutsche Baumeister dürfte nicht überschätzt werden.

Für so interessante, aber auch schwierige Untersuchungen, wie sie Herr Frankl in seinen rassenpsychologischen Problemen anstrebt, Banz und Vierzehnheiligen zum Ausgangspunkt zu nehmen, dürfte nach Weigmanns Ansicht noch etwas verfrüht sein.

Herr Frankl antwortet, daß Herr Weigmann Dinge bestreite, die gar nicht behauptet wurden, denn er habe ja ganz im Einverständnis mit Herrn Weigmann die Prager Kirche aus der Reihe der Vorbilder für Banz ausgeschieden und statt ihrer auf Guarinis Theatinerkirche in Lissabon hingewiesen. Lohmeyers Untersuchungen geben keinen genügenden Anlaß, Dientzenhofer in allen Fällen als nur ausführenden Bauunternehmer aufzufassen, für Banz insbesondere muß man vorläufig bei Dientzenhofer bleiben. Sollte aber ein Anderer die Banzer Kirche entworfen haben, so hat dieser Andere sich von Guarinis Tafelwerk inspirieren lassen.

Bei Vierzehnheiligen scheinen gerade die technisch konstruktiven Überlegungen: nämlich das Aneinanderlehnen der Gewölbe, nahe verwandt mit Banz, ebenso aber die stilistischen Grundideen, das kulissenartige Hintereinander, das Fragmentarische aller Teile, die sich für den Blick zum Ganzen zusammenschließen, beiden Bauten gemeinsam. Neumanns Originalität und Künstlergröße würde nicht im geringsten wanken, wenn wir erkennen, daß er Guarinis Ideen in sich aufnahm und über diesem Thema nun frei und schöpferisch seine Variationen schrieb. Die klassizistischen Gegenströmungen gegen Guarini sind unleugbar vorhanden gewesen, aber Guarinis Tafeln erlebten trotzdem eine zweite Auflage 1737, und es ist doch merkwürdig, daß Neumann erst in dieser späten Zeit auf so komplizierte Raumformen verfällt wie bei der Kapelle in der Würzburger Residenz, in Vierzehnheiligen, in Neresheim. Aber selbstverständlich soll das nicht heißen, Neumann habe einfach kopiert. Er hat Guarinis Ideen ins Deutsche übersetzt, ins spezifisch Neumannsche. Problem bleibt nur, dies spezifisch Deutsche und Persönliche in klare einfache Begriffe zu fassen, und dies gerade hier, wo italienische Elemente und Anregungen die Grundlage zu bilden scheinen.

Herr Wölfflin wollte an dem wesentlich andersartigen, d. h. nicht-italienischen Charakter von Vierzehnheiligen festgehalten wissen, ohne zu bestreiten, daß Guarini eine stoffliche Anregung geboten haben könnte.

Herr Lill machte darauf aufmerksam, daß B. Neumann sich in den Jahren 1714—18 in Österreich aufgehalten hat, als Ingenieur bei der Befestigung Belgrads beschäftigt war, aber auch in Wien war und dort Studienpläne nach berühmten neuen Bauten anfertigte. Von den damaligen bedeutenden Meistern Wiens besaß er Architekturentwürfe in seiner Sammlung. (Näheres darüber soll bald veröffentlicht werden.)

Herr Hommel zeigte in Abdrücken einige prächtig erhaltene und künstlerisch wie inhaltlich wertvolle altorientalische Gemmen vor. Die eine, im Kunsthandel, ein Karneol mit zwei umgekehrt aufeinanderstehenden Sphingen und der altaramäischen Legende »dem 'Ate-kabar« ('Ate = Attis und = gatis in Atargatis); die zweite, im Besitz des Herrn Geheimrat Militäroberpfarrer Strauß in Spandau, ebenfalls aus Kleinasien, mit einer interessanten Variante der Diana von Ephesus (vgl. dazu Furtwängler, Ant. Gemmen II, S. 210, 2 und 295, 80; Röm. Mitt. 1914, S. 200); endlich die dritte, eine besonders schöne neuassyrische im Besitz des Herrn Dr. Paul Arndt mit verschiedenen mythologischen Emblemen.

Herr August L. Mayer wies nach, daß die in der Sammlung Lanz in Mannheim befindliche Skizze van Dycks einer »Krönung« die »Krönung Roxanes durch Alexander« darstellt, und daß diese Skizze identisch ist mit der von Rooses für verschollen erklärten, als Rubens von S. Czetter gestochenen, die sich einst in der Sammlung Wöllfeld befand. Das Mannheimer Bild ist ein unzweifelhaftes Frühwerk van Dycks und von besonderem Interesse, weil ein Vergleich dieses Bildes mit der — allerdings nur in Kopien erhaltenen — Darstellung des gleichen Gegenstandes von Rubens in ausgezeichneter Weise die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Künstler in eindringlichster Weise dartut.

Herr Wolters legt die Reste eines großen attischen Kelchkraters der Sammlung Arndt vor. Vorhanden sind vor allem große Teile der Vorderseite; von der wesentlich flüchtigeren Rückseite ist nur wenig erhalten (vielleicht

Parisurteil). Die Vorderseite zeigt, leider nicht lückenlos, den Tod des Orpheus. Die thrakischen Mänaden greifen ihn von allen Seiten mit verschiedenen Waffen, ausgerissenen Baumstämmen, Steinblöcken und Steinen, an. Besonders reich und mannigfaltig ist an Armen und Beinen der Weiber nach thrakischer Sitte die auch in anderen Darstellungen der Sage vorkommende Tätowierung angebracht. Der Stil erlaubt, die Vase ganz nahe zu Meidias zu stellen, doch ist sie sicher von anderer Hand und verrät in den besonders großen Köpfen, wie auch sonst, mehr Kraft und weniger Neigung zur Eleganz bei einer im übrigen erstaunlichen Feinheit.

FORSCHUNGEN

Die Bildnisse von Dürers Gattin. Gustav Pauli schrieb in dem Dezember-Heft 1914 der »Zeitschrift für bildende Kunst« einen ausführlichen Aufsatz, in welchem er auf die verschiedenen Bildnisse der Frau Agnes Dürer hinwies. Es sei hier ein weiteres Bild, auf welchem ihre Züge verewigt sind, erwähnt. Im Vorrat des Bayerischen Nationalmuseums in München (vgl. den Katalog der Gemälde dieser Sammlung 1908, Nr. 381, Abbildung daselbst) befindet sich eine spätere Kopie einer heiligen Familie nach Dürer; »In der Mitte Mutter Anna mit dem schlafenden Jesuskind, rechts die anbetende, jugendliche Maria, im Hintergrund Joachim und Joseph; rechts grüner Vorhang. Oben links das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl 1519.« Die Komposition der hl. Anna selbdritt ist dieselbe wie auf dem Altmanschen Bilde des Metropolitan-Museums in New York, das aus dem Jahre 1519 stammt, die Details sind aber verschieden. Während auf der Albertina-Zeichnung und auf dem Bilde der Altman-Sammlung die Gattin Dürers ein Kopftuch trägt, das nur Augen, Nase und Mund frei läßt, sind auf dem Münchner Bilde die charakteristischen, energischen Kinnpartien ganz frei, wie auf Dürers Silberstiftzeichnung von 1521: »Auff dem rin mein Weib pey popart« in der Wiener Hofbibliothek und auf der Bildnisstudie von 1522. Auch erscheint die jugendliche Maria auf dem Münchner Gemälde anders wie auf dem New Yorker, denn es fehlt ihr der zarte Schleier auf dem Kopf. Ihr aufgelöstes langes Haar fällt über die Schultern herab auf das dunkle Oberkleid. Zu erwähnen ist noch, daß auf dem Münchner Bilde beinahe der ganze Arm von Maria zu sehen ist, ferner die ganze rechte Partie des Kopftuches der hl. Anna, das den rechten Arm umhüllt, der das auf ihrem Schoße schlafende Jesuskind hält. Wir sehen also nicht ganz unwesentliche Abweichungen in der Hauptgruppe. Zu ihnen treten noch die beiden männlichen Gestalten des Hintergrundes und der auf der rechten Seite angebrachte Vorhang. Vielleicht darf die Vermutung ausgesprochen werden, daß Dürer in ein und demselben Jahre — 1519 — zwei ähnliche Bilder gemalt hat, auf einem jeden seine Gattin darstellend. *G. v. Térey.*

Ein Madonnenbild von Giampetrino. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befindet sich unter Nr. 616 ein Gemälde mit der Maria mit dem Kinde, welches in dem von Hans Posse verfaßten großen, beschreibenden Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde (Berlin 1911, Julius Bard, Bd. II, S. 143) als Kopie nach dem Meister des Todes Mariä aufgezählt ist: »Von diesem Bilde gibt es viele Wiederholungen und alte Kopien, denen wahrscheinlich eine Komposition Leonardos zugrunde liegt, in verschiedenen Sammlungen (Pinakothek zu München, Galerie zu Oldenburg, Kölner Museum, Galerie zu Vicenza, Sammlung André in Paris u. a. m., die beste vielleicht im Schlosse zu Meiningen)«. Gelegentlich der Ausstellung der Marzell v. Nemesschen Sammlung in der Alten Pinakothek zu München (1911) war ein Bild des Giampetrino zu sehen, das sich gegenwärtig im Besitze von Dr. Karl Lanz in Mannheim befinden soll. Das Bild, welches früher, wie viele andere Werke der Mailänder Schule, als Werk Leonardos ging, gehörte 1803 der Kollektion von Walsh Porter an und wurde von Berenson und Venturi als eine charakteristische Arbeit des Giov. Pietro Ricci erkannt und als solches von Paul Schubring (Zeitschrift für bildende Kunst, 1910, S. 32, Abb. auf S. 33) besprochen. Die Madonna ist sitzend dargestellt vor einem Vorhang, ihr linker Arm ruht auf einer steinernen Brüstung, mit der Rechten faßt sie das auf ihrem rechten Knie auf einem Kissen sitzende Kind, das in seiner rechten Hand drei, in der anderen vier Kirschen hält. Links neben dem Vorhang blickt man in eine ferne Flußlandschaft, die auf der einen Seite hohe Berge, auf der anderen zwei schlanke Bäume mit ein wenig Laub zeigt. Dieses Madonnenbild diente als Vorlage für das Berliner Bild. Der Künstler hat es aber nach seinem eigenen Geschmacke wesentlich verändert: die Komposition hat er beibehalten, gibt aber die Madonna mit dem Kinde im Spiegelbilde; an Stelle des Vorhanges und der Balustrade setzte er die Hauptgestalt auf einen reichen Renaissancethron, so daß ihr rechter Arm auf die Lehne desselben gestützt ist, das Schmuckstück auf dem Kleide der Madonna ließ der niederländische Künstler weg, gab ihr aber einen Kopfputz. Während auf dem Lanzschen Bilde neben dem linken Arm der Maria auf der Balustrade drei Kirschen zu sehen sind, fehlen dieselben auf dem Berliner Bild, auf welchem unterhalb der Thronlehne ein Apfel bemerkbar ist; das Christuskind hält in seiner Linken zwei anstatt vier Kirschen. Gänzlich verändert erscheint die Landschaft (rechts im Hintergrunde); sie hat einen mehr niederländischen Charakter angenommen. Erwähnt sei noch, daß das Originalbild 65×48,5, das Berliner dagegen 70×58 cm mißt. *G. v. Térey.*

VERMISCHTES

Professor **Adolf Münzer** hat für den Festsaal des Düsseldorfer Regierungsgebäudes ein riesenhaftes Deckengemälde in Arbeit. Die bisher fertige Hälfte der Leinwand zeigt eine Huldigung von Rhein und Mosel vor Deutschland, das von der wehrhaften Figur der Germania verkörpert wird. Auf der anderen Hälfte der Decke will Münzer eine Verherrlichung von Kunst und Dichtung malen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 31. 30. April 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DAS MARKTBILD VON YPERN

»So hat diese Statt ein so weiten und raumseligen wunder schönen Herrn-Platz als in einicher anderer Statt des Landes zu finden . . .«
Guicciardini, Niderlands Beschreibung, 1566.

Man wird in der neu aufgenommenen Untersuchung des stadtbildlichen Grundrisses keine bloß äußerliche Erweiterung der Architekturgeschichte sehen dürfen. Denn indem sie den Einzelbau in das Gesamtbild der Platz- und Gassenanlage einstellt, bietet erst sie im vollen Sinne Raumgeschichte und zeigt das wechselnde Vermögen der Zeitalter, den geschlossenen Bauraum zu dem äußeren in Beziehung zu setzen, statt in Fassadenflächen in Körpern zu denken, das Gewachsene organisch weiter zu bilden, künstlerisch zu überwinden oder künstlich zu vergewaltigen.

Das Werturteil, aus der Einschätzung der Einzelarchitektur gewonnen, wird durch diese Einstellung auf das Ganze beträchtlich verschoben. Unter dem bezeichneten Gesichtspunkte erscheint z. B. die Gotik nicht nur im struktiven, sondern auch im raumbildlichen Sinne ausschlaggebend, tritt die Renaissance als neuschöpferischer Gedanke des Gesamtraumes weit zurück gegen das Barock, wird die Sterilität des Klassizismus besonders offenkundig.

Die Initiative in dieser Richtung verdankt die Kunstwissenschaft einer Reihe von modernen Architekten, deren praktischer Fähigkeit im Umgang mit dem Stoffe die hier unerläßliche historische Befahrenheit nicht immer die Wage hielt. Es ist namentlich das Verdienst A. E. Brinckmanns, auch diesen Neuzweig der Kunstforschung auf den gesicherten Weg der geschichtlichen Wahrheit gebracht und damit grundlegende Erkenntnisse auf diesem Boden berichtigt, geklärt und befestigt zu haben. Dieser stattlichen Vorarbeit mußte über kurz oder lang die Untersuchung des einzelnen, für seinen Kreis typischen Stadtbildes, von der Gründerzeit bis auf den heutigen Tag, folgen, um Weg und Sinn des unterbrochenen Werdeganges am Beispiel zu erweisen. Damit war auch schon die Einbeziehung aller jener kulturellen Grundkräfte notwendig gegeben, die dieses raumbildliche Werden herbeiführten und näher erklären. Der Verfasser[3]) hat hier den ersten Versuch gemacht, weitere, anderen Kulturkreisen entnommene müßten folgen, soll aus ihrer Summe endlich eine umfassende Raumgeschichte der Architektur möglich werden.

* * *

Man wird schwer einen Boden finden, auf dem die Gesamtheit der altstädtischen Raumbilder einen derart einheitlichen und geschlossenen Zug bei äußerster Mannigfaltigkeit der Einzelmotive trägt, wie jenen niederländischen Küstenstrich, der Nordflandern, die Provinz Antwerpen und ganz Holland umfaßt. Denn hier kommen ja die natürlichen Gegebenheiten, das ebene, wasserreiche Gelände und der kulturelle Zusammenhalt überein. Dazu bedient sich auch heute noch die Überzahl der Stadtbilder in ihrem Kern der reichen gotischen Mundart.

Bei solchen gemeinsamen Voraussetzungen werden auch geringfügige topographische Unterschiede, die stärkere Durchfeuchtung oder verhältnismäßige Trockenheit einer Bodenstelle, die Fluß- oder Wattennähe, ein erhöhter Dünenstreif, die Grenze zwischen offenem Polder- und geschlossenem Waldland, ausschlaggebend, zunächst für die Situierung der älteren gräflichen Fron- oder Burgsiedlung und weiterhin für die jüngere Marktanlage. Dabei sucht innerhalb dieses von feudaler und geldwirtschaftlicher Erwägung nah umgrenzten Bezirkes die eine mehr die Anlehnung an den naturgeschützten Standpunkt, die andere die freier gelegene, dem Verkehre günstigere Fläche.

Auch in Ypern sind diese Vorbedingungen für die Wahl der Marktstelle maßgebend gewesen. Man erkennt sie noch deutlich genug aus dem von G. Braun 1575 gezeichneten Stadtplan[1]), der das ausgereifte mittelalterliche, also das gotische Stadtbild festhält. Zunächst wird die westliche Nähe des von Nord nach Süd gerichteten Flußlaufes der Yperlée für ein Marktwesen bestimmend, dessen Frühverkehr solche Wasserwege bevorzugt. Näher umschrieben wird die Platzfläche von dem Kreuzzentrum der Landwege, die das Weichbild nordsüdlich und westöstlich durchschneiden. Die innerstädtischen Straßenzüge legen ein Flächenkreuz fest, innerhalb seiner vom Mittenmarkte gegebenen Breite laufen die Gassenstränge entweder geradewegs oder gekurvt dem Hauptplatze zu. Die alten Landwege bestimmen ebensowohl den Verlauf der städtischen Hauptstraßen wie die Lage, Ausdehnung und namentlich auch die Hauptachse des Stadtmarktes; denn diese ist — wie auch sonst gewöhnlich im Niederländischen — senkrecht auf die verkehrsführende Ader, den Stadtfluß, gerichtet.

Erst der gesteigerte Verkehrsanspruch einer im Tuchgewerbe blühenden, alle Orte Flanderns über-

1) Übersetzt von Daniel Federmann v. Memmingen, Basel o. J.

2) Platz und Monument, Berlin 1912; Spätmittelalter-Stadtanlagen in Südfrankreich, 1910; Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit, 1912.

3) Eisler, Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Kultur und Kunst), Haag 1914.

1) G. Braun, Orbis terrarum . . ., Coloniae 1572—1617.

flügelnden Siedlung, die um 1250 200000 Einwohner gezählt, 4000 Webstühle im Gange gesehen haben soll, schafft jene beiden Kanalarme, die vom Stadtfluß aus im Süden bis zum Viehmarkt, im Norden bis zur westlichen Seitenfront der Tuchhalle abzweigen. Heute sind Fluß und Kanalstränge überwölbt. Aber wir finden, dem mittelalterlichen Zustande entsprechend, dort noch die Schifferhäuser mit den Sinnbildern der Schiffahrt, hier längs der Westseite des Van den Peereboomplatzes jene Doppelfassade, deren Vorderhäuser auf das Terrain des alten Kanalbettes vorgerückt sind.

Die bei verhältnismäßig früher Verdichtung seiner Bauwände andauernde »Raumseligkeit« des Hauptplatzes erklärt sich aus seiner umfassenden Funktion als Marktstelle nicht nur des städtischen Gewerbes, sondern namentlich auch der ländlichen Produkte aus dem weiten, umliegenden und rechtlich zugehörigen Kreise dörfischer Siedlungen; daneben konnte seine Entlastung durch wenige, aus verbreiterten Straßenstücken entstandene Spezialmärkte nicht allzu schwer ins Gewicht fallen. Dabei scheint sowohl für die Entstehung als auch für den Fortbestand dieser im reifen gotischen Stadtbild ungewöhnlichen Weitläufigkeit die Entwicklung der innerstädtischen Tuchindustrie und ihres Großhandels weniger ausschlaggebend gewesen als die vor aller Stadtwirtschaft und nach ihrem Verfalle gleich bedeutsame Landschaftsrolle des Marktes. Wohl »helt man im jar zweymal allhie Jarmarckt, insonderheit aber mit Tuch und Woll, damit allezeit die Flanderer großen handel getrieben haben«, aber dieser gelegentliche und noch vor dem Ende des Mittelalters zurücktretende Anspruch an eine großartige Stapelstätte besagt weit weniger als der einer allwöchentlichen Feilbietung des landwirtschaftlichen Ertrages mit ihrem platzraubenden Stand- und Budenwesen: »Daher alle wochen gemeiner Marcktag, besonder auff den Sambstag gehalten wird und holen zu Hypern alle umbligende Stätt, Flecken und Dörffer jhre notturfftigkeit.«

Aus diesen örtlichen, wirtschaftlichen und sozialen Gegebenheiten entwickelt sich das organische Bild des Großen Marktes, ehe noch die gotische Kunst hier eingreift. In das langgestreckte Rechteck münden von Süden her vier Straßenzüge, die sich als Gabelungen des einen, mit dem Stadtfluß durch das befestigte Südtor, de Meessenpoort, eintretenden Landweges erweisen, während die vier Gassenöffnungen der Nordwand in drei nördlichen Landstraßen das Weichbild verlassen, die vierte eine Gabel des mittleren Stranges darstellt. Im Westen und Osten öffnet der gradläufige Zug der Butterstraat und ihrer Fortsetzung die Südwest- und die Südostecke der Platzwand. Das Marktfeld besitzt also im ganzen zehn Öffnungen. Diese reichliche Aufgeschlossenheit, aus dem reichlichen Zusammenströmen von Landwegen erklärt und ein Spiegel der ausschlaggebenden landstädtischen Funktion des Platzes, wird aber schon durch vielerlei Momente organischer und sozialkünstlerischer Art gemildert. Schon hier greift die Gotik ein, nicht willkürlich, sondern an die natürlichen Gegebenheiten anknüpfend und eben darin ihr Merkmal gewachsener Baukultur erweisend. Nimmt man vorweg, daß diese Fülle von Straßenmündungen einem großartigen Raumvolumen zukommt, dann interessiert vor allem, wie die Gotik der dennoch verbleibenden, ihrem Wesen feindseligen Weiträumigkeit und Aufgeschlossenheit begegnet.

* * * *

Der Schließung des Marktbildes kommt schon die verhältnismäßige Enge und die natürliche Neigung der alten Straßenzüge zur schrägen und gekrümmten Ausmündung zustatten; von zehn Gassen gehen nur zwei mit verbreiterter Mündung in das Platzbett über, laufen nur zwei andere gerade gerichtet in die Marktstelle aus. Aber alle vier, der Geschlossenheit des Raumbildes abträglichen Öffnungen werden durch die Art ihrer Situierung unschädlich gemacht. Denn sie erschließen durchwegs die Ecken des Platzrechteckes und bieten daher den Hauptblicken in der Längs- und Querachse des Marktes nicht weithinreichende Löcher, sondern — wie alle übrigen Öffnungen — nahe beschlossene Ausbuchtungen. Doch bleibt die Gotik bei diesen groben Ausnutzungen der überkommenen Motive nicht stehen, sondern geht in organischer Konsequenz zu ihrem feineren Ausbau über. Der Gradläufigkeit der Wandfluchten setzt sie die Brechung, d. h. der flächenhaften die Raumwirkung, den offenen die verstellten Mündungen entgegen. Die Knickung der Platzwände, erreicht durch das Vorspringen und Rückweichen der einzelnen Blockfassaden, ist durchgängig; statt flacher Schauseiten bieten sich haltgebende, körperliche Erscheinungen, deren Summe die eindringliche Vorstellung des Marktraumes herbeiführt und an Stelle des monotonen, grundgebenden Rechteckprismas ein vielfach gegliedertes und bewegtes Raumgebilde vermittelt. Die Verstellung der Mündungen setzt gerade dort am kräftigsten ein, wo der gotische horror vacui am meisten Anlaß findet: in jener Südwest- und Südostecke, die je zwei Gassenmündungen in annähernd rechtem Winkel aufeinanderstoßen lassen. Dann wird eine Blockwand ausgebogen, der mittlere Blockkeil derartig geführt, daß eine seiner Seiten mit schrägem Verlaufe die Mündung verengert, die andere von den vorrückenden Häusern gegenüber verstellt wird. Einen ähnlichen, wenn auch einfacheren Vorgang beobachtet die Südostecke des Marktplatzes. — Jetzt erscheint nur noch die Westhälfte der Nordwand mit der alten, wenig ansehnlichen Hauptkirche und der vorgelagerten Heiligen-Geist-Kapelle reichlich aufgelöst und aufgeschlossen. Und hier setzt nun am Beginn des 13. Jahrhunderts, zusammen mit der Aufführung der gegenüberliegenden Tuchhalle, die monumentale Gotik und ihre selbständige Raumschöpfung entscheidend ein.

Diese Umgestaltung, die dem großen Markte von Ypern sein dauerndes, in die Höhe großartiger Raumkunst ragendes Gepräge geben sollte, betrifft zunächst die Westhälfte des Platzes, der bisher — trotz eines nicht näher bekannten Häuserwürfels auf dem Terrain der späteren Tuchhalle — der raumleeren Wirkung



Stadtplan von Ypern aus dem Jahre 1575, von G. Braun

eines monumentarmen Riesenrechteckes nicht entging, weil die an seinen Wänden und auf seinem Plane stehenden Baukörper, zum guten Teil aus unansehnlichem Holzwerk[1]), in keinem ausgeglichenen Verhältnis zu dem umschlossenen Freiraume standen, der sie erdrücken mußte. Unter ungefährer Beibehaltung der für die Hauptkirche und die Tuchhalle von älteren Anlagen angegebenen Situationen betrifft also die Neugestaltung eine großzügige Veränderung der Verhältnisgebung.

1) Wie es vor dem Kriege die Beispiele des gotischen Hauses am Liller Tore und die beiden hölzernen Giebel der Schöffenkapelle im Hofe der Tuchhalle bewiesen.

Wohl geht die Tuchhalle, die Graf Balduin von Flandern 1200 gründete und das Jahr 1304 vollendet sah, voran, die Hauptkirche mit dem Chor von 1221, dem Langhaus und Querschiff von 1254 folgt nach, aber im ganzen war die Kirche früher fertig, — der gleiche Geist ist hier und dort am Werke, und es empfiehlt sich aus Gründen der Übersichtlichkeit, die Ausgestaltung der Nordwand, der die Kathedrale angehört, bei der Betrachtung des ausgereiften mittelalterlichen Marktbildes voranzustellen.

Die Domkirche bot dort ihre südliche Langseite, trat hinter die Fluchtlinie des östlich benachbarten Blockes kräftig zurück und griff ihrerseits mit dem

machtvollen, herrlichen Querschiff nach Süden vor. Aber sowohl diese bewegte Gliederung als auch die schädliche, platzartige Gassenbreite im Westen des Turmes wird schon jetzt dem Marktbilde entzogen, indem das Zickzack der die Kirche umgebenden Friedhofsmauer die beiden Marktstraßen aus dem Norden verengert und, zusammen mit der im Südosten vorgelagerten Heiligen-Geist-Kapelle, den Aspekt der südlichen Kirchenfront vom Hauptplatze her reichlich behindert. Zuletzt verlegt die in gleicher Zeit der Vollendung zuschreitende Tuchhalle die vollere Wirkung des Kirchenkörpers im Marktbilde, verweist sie auf die nähere Umgebung ihres Gassen- und Platzkranzes und läßt nur ein beschränktes Stück der Kirchensicht auf dem Großen Platz zur Geltung kommen.

Das Raumbild des Großen Marktes erhielt seine durchgreifende Neugestaltung durch die Tuchhalle. Neben typischen Motiven der Frühgotik, die ebensolche der Stilblüte im Ausbau der näheren Umgebung nach sich ziehen, treten hier doch auch Besonderheiten auf, auf denen die besondere Wirkung im Endergebnis beruht. Der Riesenmasse des Freiraumes konnte nur eine architektonisch gebundene Riesenmasse das Gegengewicht bieten. Die Tuchhalle bedeckt etwa ein Viertel des Marktareals, massig und gedrungen erhebt sich der 133 Meter lange, dreigeschossige, von schwerem Dach gedeckte Bauwürfel. Kein Glied, auch nicht die untergeordneten Ecktürmchen, hebt seine geschlossene Körperlichkeit auf, der breitgefügte, bis zu 70 Meter ansteigende Belfried inmitten der Marktfront verstärkt sie, indem er der horizontalen Lagerung des Grundbaues das angemessene Höhenverhältnis hinzufügt, seine stramm gehaltene Verjüngung wird durch vier Ecktürmchen noch weiter gehemmt. Von solcher straff gefaßten und mächtigen Körperhaftigkeit, bestimmt dieser Freibau die dem Typisch-Gotischen zuwiderlaufende einfache und eindeutige Gliederung des Marktraumes.

In der einen, auf die Halle eingestellten Sehrichtung, in der Hauptachse des Marktes von Osten her, ergab die schräge Einstellung ihrer südlichen Schauseite eine Konvergenz der beiden Platzwände, die das von der Tuchhallenfront und der feinen Fleischhalle gegenüber bestimmte Raumbild in intensivste Wirkung treten ließ, an Stelle des flach vorbeiführenden einen körperlichen Vollblick gewährte und infolge der Drehung gegen die Schauachse der perspektivischen Verflüchtigung derart entgegenarbeitete, daß — trotz der zunehmenden Entfernung — die Wucht des kubischen Ganzen erhalten blieb; auch die der Geschlossenheit des Marktbildes abträgliche Doppelmündung der Straßenzüge in der südwestlichen Platzecke wurde damit ausgeschaltet. Andererseits war jetzt der Kirchenplatz endgültig abgetrennt, seine verhältnismäßig schmale Einmündung zwischen der Nordostecke des Hallenwürfels und dem Häuserblock gegenüber gestattet nur eine gemessene Teilnahme seiner Bauwerke, namentlich des überragenden Kirchenschiffes mit dem Dachreiter und Westturm, an dem Marktbild; — dem Fernblick vom äußersten Platzosten her bot sich hier jene gedrängte Fülle monumentaler Glieder, welche die Gotik an Zentralpunkten des Stadtbildes bevorzugte, — ohne aber hier ins zersplitternde Vielerlei zu geraten, ohne aus dem streng gemessenen Spiel der kubischen Massen ins launische Detail abzuschweifen.

Im Osten blieb in unmittelbarer Anlehnung an die Tuchhalle eine unregelmäßige Zeile kleiner Baulichkeiten stehen. Es bleibt mannigfach bezeichnend, daß man nicht an ihre Abräumung schritt: das Hallenwerk war in sich selbständig und als Freibau gedacht, die Ecktürmchen machten das deutlich genug, jeder Anbau mußte sie widersinnig einzwängen; die feierliche Stattlichkeit dieses Körpers, seine großartige Geschlossenheit mußte in engster Vergesellschaftung mit einem Gehäufe von niedrigen, zum Teil hölzernen und antiquitierten Baulichkeiten eine unverträgliche Dissonanz ergeben — dem modernen Auge, nicht dem gotischen; endlich schien die neue Baulinie der Hallen, aus der das vorderste Häuschen recht mutwillig vorsprang, eine Einfluchtung gebieterisch zu fordern — vor dem Urteil der Renaissance, nicht aber der Gotik. Und so blieb es einstweilen bei dieser arythmischen Verhältnisgebung, von der die Wirkung des Hauptbaues in jeder Weise profitierte, und bei einer Situation, die an diesem besonderen Falle die Standhaftigkeit gotischer Raumgesinnung erwies. Die ungehinderte Ausflutung des westlichen Platzkeiles in das östliche Marktrechteck, die bloße Gegenwirkung der freistehenden Blockmasse und des offenen Riesenraumes, mußten dem beschränkten Maßgedanken gotischer Freiräumlichkeit ebenso widerstreben, wie ihrer Neigung zu vielfältiger Gliederung. In der alten Häuserzeile am Hallenosten gewinnt diese Baukultur das ihr angemessene, organische Mittel der Raumhemmung: der Vorsprung teilt den Marktraum in einen westlichen Hauptplatz, dessen architektonische Sondererscheinung dadurch noch verstärkt wird, und in eine östliche Marktstätte wirtschaftlicher Feilbietung; dort kommt derart der gotische Spielraum des gedrängten Nahaspektes, hier der einer offenen Fernsicht zustande, die vom Maße des Herkömmlichen innerhalb dieser Stilart um ein Beträchtliches abweicht. Pranger und Brunnen, nahe dem vorrückenden Eckhäuschen an der Tuchhalle, betonen nicht etwa die Mitte des Gesamtraumes, dessen Vorstellung ja mit den erwähnten Mitteln gerade entgegengearbeitet wird, sondern eben seine Zweiteilung.

In solcher Weise hatte sich bis zum Ende des mittelalterlichen Stadtbaues (1575) das gotische Prinzip selbst an diesem besonderen und vielfach widerstrebenden Falle behauptet. Zugleich aber war diese Selbstbehauptung durch derart bescheidene und unschwer zu beseitigende Mittel erreicht worden, daß ein auch nur leichter Umschlag der Gesinnung genügen mußte, um dem Gesamtraum Durchbruch zu verschaffen.

* * *

Das unansehnliche Zellenwerk im Osten der Tuchhalle und die darauf folgende Marktöffnung gegen den Kirchenplatz konnten vor dem Raumbegriff der

Renaissance nicht bestehen. In der Beseitigung beider leistet die neue Baukunst prinzipielle Arbeit: dort Einfluchtung und Gradlegung, hier Aufhebung des Zusammenhanges zwischen zwei besonderen Raumbildern, Abschluß im Sinne einer in sich ruhenden und ganzen Einheit. An Stelle des ununterbrochenen gotischen Flusses, der von der organischen Vorgeschichte des Stadtbildes her das Ineinandergreifen und Übergehen von Glied zu Glied, also den überall gegenwärtigen Zusammenhang des ganzen Stadtkörpers vor Augen hatte, setzt die Renaissance die Herausarbeitung des in sich geschlossenen, aus sich selber als Ganzes ansprechenden Raumstückes. Das Trennende wird betont, das Verbindende zum untergeordneten Motiv.

Dieser Gang des raumbildlichen Geschehens ist besonders frappierend, wo sich die Renaissance auf dem Boden der gotischen Anlage mit ihrer Vorgängerin auseinandersetzt und damit den Gegensatz schlagender zu erkennen gibt als im Kreise ihres selbständigen Schaffens. Der Fall des Yperner Marktplatzes gibt ein besonders klares und mannigfaltiges Beispiel. Die beiden Neubauten, auf denen die Umgestaltung des alten Marktbildes beruht, sind das »Nieuwerk« und die Conciergerie. Jenes 1620—24, wohl nach den Plänen Jan Sporemans, diese 1633 errichtet, bilden beide Architekturen eine baugeschichtlich zusammengehörige Leistung der — wie auch sonst in den Niederlanden — im ersten Drittel des Jahrhunderts kraftvoll gegen die Gotik vorrückenden Renaissance, — das Zeichen der neuen Kunsterhebung im Gefolge des nach vernichtenden Revolutionen wiedergewonnenen Friedens und der in ihm erstarkten und gesammelten stadtwirtschaftlichen Kräfte.

Indem das Nieuwerk, wieder als Anbau, in die Fluchtlinie der Tuchhalle zurücktrat, wurde aus Hallen und Marktplatz ein Gesamtraum, innerhalb dessen die Baumasse des beherrschenden Blockwürfels in einfache Gegenwirkung zu dem vorbei- und ausflutenden Freiraume trat. Dieser in sich verselbständigten Raumeinheit fehlte gegen die Kirche hin noch der Abschluß, den jetzt die im Eck an den Norden des Nieuwerkes anschließende Conciergerie besorgte. Der Hallenbogen, der dort vom Markte zum Kirchenplatze führte, hob das trennende Gelenk beider Räume auffälliger hervor, als es ein blinder Abschluß erreicht hätte. Denn gerade die Durchsicht unter der Bogenspannung machte den Blick auf die Unterscheidung beider Räume besonders aufmerksam. Der Fernsicht in der Hauptachse aus dem Marktosten her erschien jetzt das überragende Kirchenstück als deutlich abgetrennter Bestandteil eines marktfremd gewordenen Sonderraumes.

Die Wandlung war schlagend. Das Nieuwerk trat einerseits an Stelle einer marktteilenden kubischen Funktion als untergeordnetes Schmuckglied, das dem Ernst und der Macht des alten Austausches von Hallen- und Freiraum zierlich widersprach und schon in seiner äußeren Erscheinung als befremdliches und unorganisches Füllsel erschien, und brachte andererseits, zusammen mit der Conciergerie, eine neuartige kubische Lösung, die hier ebenso dem Sinn des Gewordenen zuwiderlief und als Verpflanzung eines auf dem Eigenboden des Stiles gewonnenen, im gotischen Bezirke unangebrachten Prinzips anmuten mußte; denn die Trennung von Markt- und Kirchenplatz, dem auch das Rathaus angehörte, hob auch die bauliche Zusammenfassung der stadtbildenden Kulturkräfte auf, welche die Gotik im Kernraum ihrer Städte als ein ineinander greifendes, ineinander wirkendes Ganze vorgeführt hatte. Kultur und Kunst gehen jetzt getrennte Wege. Nur mit solchen Opfern konnte hier die Renaissance, die überdies den einfachen kubischen Guß der Tuchhalle durch eine Freitreppe vor der Frontmitte beleben zu müssen glaubte, ihr Ziel der geschlossenen Raumeinheit verwirklichen.

* * *

Wenn das Barock hier nicht — wie sonstwo — bestimmend eingriff, so lag das in erster Linie an dem allgemeinen Stillstand des Stadtlebens. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts zählte man etwa 5000 Einwohner. Immerhin hat diese Stilart das Raumbild in ihrem Sinne gefördert, indem sie der Leere des Marktostens in einem breit gelagerten Kaskadenbrunnen ein Zentrum der räumlichen Bewegung gab, das den lebhaften kubischen Wechsel des der Monotonie des Grundrechteckes entgegenwirkenden Häuserkranzes in gesammelte Spannung brachte.

Alles Spätere ist Niedergang. Altes wird abgeräumt — wie die Hallenfreitreppe und das barocke Bassin —, Neues nicht mehr hinzugefügt. Aber der Große Markt von Ypern bleibt ein Prachtwerk der Raumkunst, kraft der alle Verschleierung und Entstellung überdauernden Grundzüge seiner gotischen Anlage.

Mehr als vier Jahrhunderte hat er den schlimmsten äußeren Anfeindungen und den noch gefährlicheren der sinkenden Stadtkultur standgehalten, seine Wesenszüge schienen unverwüstlich. Jetzt hat ein Krieg, der seinesgleichen nicht kennt, gerade diesen von altersher von jeder Heimsuchung bestürmten Ort seit Monaten zur Stätte des erbittertsten Austrags genommen.

MAX EISLER-WIEN.

NEKROLOGE

Regierungsbaumeister Dr. **Heinrich Kohl** ist in der Champagne gefallen. Kohl hatte sich gerade für Geschichte für Architektur an der Technischen Hochschule in Hannover habilitiert, als er ins Feld rückte. Er hat ein Alter von 37 Jahren erreicht. Ein Schüler Otto Puchsteins hat Kohl sich besonders bei den Aufnahmen der deutschen Ausgrabungen im Orient hervorgetan. Zuerst war er im Jahre 1900 bei den römischen Ruinen von Baalbek beschäftigt, und Baalbek galt auch seine letzte größere Arbeit, die Darstellung der mächtigen arabischen Burg, die Kohl im Zusammenhang der Burgbauten Syriens untersucht hat. Neben der Tätigkeit im praktischen Baudienst galt Kohls Interesse immer der archäologischen Arbeit im Orient. Die antiken Ruinenstätten Syriens hat er studiert, in Palästina mit Watzinger die alten Synagogen durchforscht, dann in Petra und mit Puchstein im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts in Boghazköi, der Hauptstadt der Hethiter, im Innern Kleinasiens gearbeitet.

Dr. **Eduard Brenner**, der Direktor des Wiesbadener Museums, ist auf dem österreichischen Kriegsschauplatz gefallen. Er stand seit September 1914 im Felde und war

zunächst in Polen, später in den Karpathen, wo er jetzt im 39. Lebensjahre den Heldentod fand. Brenner war Rheinländer, stammte aus Wiesbaden, wo er auch zuletzt seit 1911 als Direktor des Landesmuseums nassauischer Altertümer als Nachfolger von Professor Dr. Ritterling tätig war. Brenner hatte seine praktische Ausbildung sich in Frankfurt a. M. und vor allem in Mainz erworben. In Mainz war er längere Zeit unter Direktor Dr. Schuhmacher an dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum beschäftigt, um dessen Ausbau und Förderung er sich reiche Verdienste erworben hat.

In New York ist der hervorragende deutsch-amerikanische Bildhauer **Karl Bitter** gestorben (geb. 6. Dez. 1867). Bitter, der Deutsch-Oesterreicher von Geburt war und 50 Jahre alt geworden ist, hat sich in Amerika mit seinen dekorativen, schwungvollen Arbeiten einen bedeutenden Namen gemacht. In seiner Vaterstadt Wien war Bitter Schüler von August Kuehne und Hellmer gewesen und dann mit 25 Jahren ausgewandert. Drüben begründete sein Sieg im Wettbewerb für die Bronzetüren von Richardsons New Yorker Trinity Church seinen Ruf. Bitter schmückte dann Hunts Verwaltungsgebäude der Weltausstellung Chicago mit seinen Bildwerken, und von ihm stammte auch der plastische Teil der Ausstellungen in Buffalo und St. Louis. In New York sind seine Hauptwerke die Karyatiden am Metropolitanmuseum und das Reiterdenkmal des Generals Franz Sigel. Vanderbilt hat ihn an seinen Häusern in New York und Baltimore beschäftigt. In letzter Zeit verwandte Bitter den großen Einfluß, den er im Kunstleben der Vereinigten Staaten hatte, zur Lösung städtebaulicher Fragen. Er gab auch den Anstoß dazu, daß unter der Präsidentschaft Roosevelts Kunstbeiräte geschaffen wurden, die überall bei Errichtung öffentlicher Gebäude mitsprechen. Er besaß zahlreiche goldene Medaillen und viele Ehrentitel.

PERSONALIEN

Arthur Kampf ist endgültig mit der Nachfolgerschaft Antons von Werner betraut worden. Schon als er kurz nach Werners Tode das Amt des Akademiedirektors vertretungsweise übernahm, zweifelte niemand, daß damit nur einer Form genügt werden sollte, und es ist gut, daß die definitive Anstellung so bald erfolgt ist. Es ist kein leichtes Amt, das Kampf übernommen hat, denn Werner hinterließ die Hochschule in einer solchen Verfassung, daß es nur schwer gelingen kann, durchgreifenden Wandel zu schaffen und dem Geist unserer Zeit an allen Stellen Einlaß zu gewähren. Manch einer hätte daran von vornherein verzweifelt und darauf verzichtet, sich der wenig Dank versprechenden Aufgabe zu unterziehen. Wenn Kampf die Bürde des Amtes auf sich genommen hat, so soll nicht mehr gefragt werden, ob die Wahl den rechten Mann getroffen hat. Er wird es nun zu erweisen haben, ob er es gewesen ist.

Kampf hat immer versucht, ein Vermittler zu sein. Er gehörte zu keiner Partei und war keiner ein erklärter Feind. Diese Stellung ließ ihn von vornherein geeignet scheinen für den Platz, den Werner so sehr zu einem Mittelpunkt kriegerischer Reaktion gestaltet hat, und diese Stellung wird es ihm möglich machen, auf allen Seiten seine Mitarbeiter zu suchen. Aber nun wird es doch notwendig sein, Farbe zu bekennen. In der Wahl der Lehrer, die Kampf an die Hochschule berufen wird, muß ein Programm sich aussprechen, da fast jeder Name, der überhaupt in Frage kommt, eine Partei bezeichnet.

In der Zeit seiner provisorischen Amtsführung hat Kampf sicherlich Zeit gehabt, ein Programm aufzustellen, und es wäre unrecht, mit Anregungen von außen ihm vorgreifen zu wollen. Aber das darf und muß gesagt werden, daß wir von der neuen Hochschule erwarten und verlangen, daß sie von nun an versuche, in jedem Betracht die erste im Reiche zu sein. Die Dresdener Akademie bemühte sich um Klinger, dann um Slevogt. Beide lehnten ab. Aber ihre Berufung zeigte doch, daß man in Dresden den Willen hat, die besten Kräfte der Hochschule zu werben. Klinger wie Slevogt sind nicht Künstler, die dazu geschaffen sind, als Lehrer zu wirken. Es ist zweierlei, selbst ein Meister zu sein und die Fähigkeit der Mitteilung zu haben. Aber unter den Jüngeren wie unter den Älteren sind genügend Kräfte frei, Künstler von Namen und Ruf aus der älteren Generation und andere aus der jüngeren, deren eigenes Schaffen darauf schließen läßt, daß sie das Talent besitzen, zur Kunst zu erziehen.

Kampf wird viele Widerstände zu überwinden haben, wenn er versuchen wird, in diesem Sinne die Hochschule zu erneuen, und es ist sicher, daß er Zeit dazu brauchen wird. Aber man sollte denken, daß gerade die Epoche des »Burgfriedens« wie keine andere geeignet ist, die ersten entscheidenden Schritte zu tun. Von ihnen wird alles übrige abhängen. Sind sie gelungen, so muß es möglich werden, das Werk zum guten Ende durchzuführen.

Gotthardt Kühls Nachfolger an der Dresdner Kunstakademie. Nachdem Max Klinger erklärt hatte, daß er eine etwaige Berufung an die Kgl. Kunstakademie in Dresden nicht annehmen würde, schlug der akademische Rat als Nachfolger Kühls den Berliner Maler Max Slevogt vor. Dieser aber lehnte ab, da er nicht beabsichtige, eine Lehrtätigkeit zu übernehmen. Nunmehr hat der akademische Rat beschlossen, der Regierung den Dresdner Maler Prof. Robert Sterl als Nachfolger Kühls und damit als Vorstand eines akademischen Meisterateliers vorzuschlagen. Dieser Beschluß ist ganz besonders zu begrüßen, denn einerseits steht Sterl mit Bantzer und Gußmann jetzt tatsächlich in der ersten Reihe der Dresdner Maler, und andererseits steht Sterls Malweise in der geraden Linie der Kühlschen, nur daß sie freier, lockerer und geistreicher ist als diese. Man kann sagen, daß sie Kühls Malweise in einer bedeutsamen Weise weiter entwickelt. Damit wird die Überlieferung ohne Bruch, aber auch ohne Stillstand weitergeführt. Das ist sicherlich im Interesse der Dresdner Kunst, die in den letzten hundert Jahren zwei- bis dreimal durch neue Berufungen plötzlich auf einen ganz neuen Boden gestellt wurde, so daß der älteren Künstlergeneration der Boden unter den Füßen weggezogen wurde. Überdies ist Sterl, der bisher in der Malklasse lehrte, ein ausgezeichneter Lehrer, und das ist schließlich bei einer künstlerischen Lehranstalt die große Hauptsache, die bei Berufungen nie aus den Augen gelassen werden sollte. Sterls Berufung bedeutet daher in jeder Beziehung einen wertvollen Gewinn für die Dresdner Akademie. — Robert Hermann Sterl wurde am 23. Juni 1867 in Großdobritz in Sachsen geboren; er war Schüler der Dresdner Akademie, besonders von Ferdinand Pauwels. In seiner Malerei hat er sich von dessen Malweise immer weiter entfernt und sie auf impressionistischer Grundlage in glänzender Weise selbständig entwickelt. Namentlich hat er ausgezeichnete Bildnisse gemalt, Szenen aus dem Leben der Steinbrecher in der Sächsichen Schweiz, Bilder aus Rußland, Schuch und Nikisch als Dirigenten u. a. *ss*

Am 30. April kann **Franz von Defregger** in voller körperlicher und geistiger Frische seinen 80. Geburtstag begehen. Der Jubilar, auf dem Ederhof zu Stronach bei Dölsach in Tirol geboren, ist, wie bekannt, erst verhältnismäßig spät zur Kunst gekommen, hat aber dann sehr rasch seinen Stil gefunden, der ihm in unverhältnismäßig kurzer Zeit internationale Berühmtheit eintrug und eine Popularität,

die in unseren Tagen noch fast ebenso groß ist, wie vor vierzig Jahren. Mögen auch heute selbst die Kreise, die seinerzeit die gemalten Tiroler Dorfnovellen und Humoresken des Künstlers, seine Anderl- und Vroneliköpfe und seine mit etwas pilotischem Pathos erfüllten Historienbilder im Original wie in Holzschnitt- und photographischer Nachbildung nicht genug bewunderten, sich »nicht dran sattsehen« konnten, über all diese Dinge doch etwas kritischer denken, so bleibt Defregger nicht nur das Verdienst, für seine Zeit das Stoffgebiet der Malerei erweitert, sondern auch auf seinem beschränkten Gebiete mit seiner aufrichtigen frischen Art weitaus der beste des Kreises, der sich bald um ihn scharte, geblieben zu sein — freilich in weitem Abstand von einem anderen Bauernmaler: Leibl! Das häufig gebrauchte Wort von der malerischen Ungelenkigkeit Defreggers ist nicht ganz richtig. Es ist nur die Tragik der Atelierkunst, die nicht vom Modell loskommen kann, die in vielen Fällen Defreggerschen Schöpfungen einen bleibenden hohen künstlerischen Wert versagt. Seine Werke aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sind nicht nur von großer Lebendigkeit des Ausdrucks, sondern weisen häufig eine ganze Reihe malerischer Feinheiten auf, die man freilich schon in den Arbeiten der achtziger Jahre schmerzlich vermißt. Vor allem aber sichern die trefflichen Landschafts- und Interieurstudien Defreggers dem Maler Defregger nicht nur unseren bleibenden Dank, sondern auch einen hervorragenden Platz in der Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. *a. l. m.*

Franz Jüttner, der bekannte Berliner Maler und Karikaturist, beging am 23. April seinen 50. Geburtstag. Jüttner ist Autodidakt. In langjähriger Tätigkeit für Witzblätter, insbesondere die Berliner »Lustigen Blätter« bildete er einen persönlichen Stil aus, der ihn zu einem der bekanntesten und beliebtesten unter den Berliner Zeichnern werden ließ. Im Gegensatz zu den Künstlern des Münchener Simplizissimus ist er auf einen trockenen, gutmütigen Humor eingestellt, der nicht die schärfsten Spitzen liebt. Seine Sprache ist derb und ein wenig ungelenk, seine Zeichenweise erinnert an Bilderbogen, und auch seine einfache, oft harte Farbgebung entspricht dieser Art. Die Berliner Nationalgalerie besitzt eine Anzahl seiner politischen Karikaturen, und man erzählt sich, daß Jüttner auch für hoffähig befunden wurde. Der Kronprinz schenkte mehrfach dem Kaiser Karikaturen aus dem Kreise der Herrscherfamilie als Geburtstagsgabe.

WETTBEWERBE

Emanuel von Seidl hat den Auftrag erhalten, für Franzensbad die Ausführungspläne einer neuen großen Brunnenkolonnade zu schaffen. Im vorigen Jahre war ein **Wettbewerb** ausgeschrieben, in dem Seidl Preisrichter war. Deswegen hat sich die Zentralvereinigung österreichischer Architekten beschwerdeführend an das österreichische Ministerium des Innern und die Stadtverwaltung gewandt.

DENKMALPFLEGE

Nach dem Vorgang anderer Staatsstellen hat das **Generalkonservatorium der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns** Aufträge für kirchliche Kunst als Notstandsarbeiten erteilt. So sind eine Reihe von Wiederherstellungsarbeiten erneut aufgenommen und während des Krieges zum Teil zu Ende geführt worden. Darunter ist zu nennen: die Wiederherstellung der Sakraments- oder Asamkapelle im Freisinger Dom. Eine andere, zurzeit nach den Vorschlägen des Generalkonservatoriums betriebene Herstellung ist die der Schloßkapelle in Moxlrain, auf dem Besitz des Grafen Arco-Zinneberg. In der Schloßkirche zu Burghausen bietet der Staat weitere Arbeitsgelegenheit; ähnliche Arbeiten ergeben sich in der Schloßkapelle von Roggenstein bei Bruck. Das Generalkonservatorium ist weiterhin bemüht, der Künstlerschaft und dem Kunsthandwerk dadurch Aufträge zuzuführen, daß es bei der Geistlichkeit die Wiederaufnahme von Kirchenarbeiten, zu denen die Mittel vorhanden oder unschwer zu beschaffen sind, in Anregung bringt. In ähnlichem Sinne ist das bayerische Kultusministerium bei den Stellen tätig, die mit der Staatsaufsicht über das Kirchenvermögen betraut sind.

DENKMÄLER

Der Berliner Magistrat genehmigte das Modell des **Robert-Koch-Denkmals** und dessen Aufstellung in der Grünfläche des östlichen Teiles des Luisenplatzes. Mit der Herstellung des Denkmals ist Professor Tuaillon durch den »Ausschuß zur Errichtung eines Robert-Koch-Denkmals« betraut worden.

KRIEG UND KUNST

»Berlingske Tidende« berichtet in einer längeren Pariser Korrespondenz: »Es wird dieses Jahr **keine Kunstausstellungen in Paris** geben, weder bei den Artistes français oder bei der Société nationale, die beide den gewöhnlichen Frühjahrssalon im Grand Palais bildeten, noch bei den Indépendants oder im Salon d'Automne. Le nouveau Salon, die neue Ausstellung, die für die vielen, mit dem alten Regime unzufriedenen Künstlerkreise die Hoffnung werden sollte, wird dieses Jahr nicht verwirklicht werden, und man glaubt auch nicht, daß viele von den privaten Ausstellungen zustandekommen werden, die die großen Bilderhändler von Paris sonst veranstalteten, ebensowenig wie Preise oder Stipendien, um die man konkurriert, wie z. B. der Rompreis, verteilt werden.«

Russischer Kunstraub in Galizien. Vor mehreren Wochen sandte die Petersburger Akademie der Wissenschaften ihr Mitglied, den Professor Szmurlo, nach Galizien, um dort sowohl in den Städten wie auf dem Lande ein Verzeichnis der hervorragendsten Kunstsammlungen und einzelner Kunstgegenstände aufzunehmen. Szmurlo hat mit seinen Gehilfen hauptsächlich die Schlösser der polnischen Magnaten besucht und Tausende von Kunstgegenständen aufgenommen. Jetzt hat die russische Militärverwaltung alle diese Gegenstände mit Beschlag belegt und ihre »Überwachung in die Hand genommen«. Die bisherigen Eigentümer dürfen über ihr Eigentum nicht mehr verfügen. »Sicherheitshalber« soll ein Teil der Kunstgegenstände nach Petersburg gebracht werden.

AUSSTELLUNGEN

München. Die Münchner Kunstgenossenschaft wird vom 1. Juli bis voraussichtlich Mitte Oktober im Glaspalast wieder eine Jahresausstellung veranstalten. Ebenso werden die »Sezession« am Königsplatz und die »Neue Sezession« in der Eisbahn an der Galeriestraße wie in Friedenszeiten Sommerausstellungen abhalten.

Die **Große Berliner Kunstausstellung** dieses Jahres, die in der Akademie der Künste am Pariser Platz in zwei Abteilungen stattfinden soll, wird am 22. Mai eröffnet werden. Die erste Abteilung wird dann bis zum 1. August, die zweite voraussichtlich vom 14. August bis 31. Oktober geöffnet bleiben. Den veränderten Umständen entsprechend ist auch das Ausstellungsprogramm anders als sonst. Jeder Künstler darf zwei Werke einsenden. Die Einsendungen haben am Sonnabend bereits begonnen. Die Anordnungskommission verteilt die angenommenen Werke auf die beiden Abteilungen. Maßgebend für die Aufnahme muß

diesmal außer dem künstlerischen Wert auch die Rücksicht auf den in der Akademie vorhandenen Raum sein. Auf der Ausstellung wird der Julius Helfftsche Preis von 4200 Mark für einen deutschen Landschaftler verteilt werden, voraussichtlich stiftet auch die Stadt Berlin wieder Geldpreise oder kauft Kunstwerke an.

Bismarck-Gedächtnis-Ausstellung. Der Bismarckmonat hat der Bismarckstadt auch eine Bismarckausstellung gebracht, zu deren Unterbringung das Hamburger Kunst- und Gewerbe-Museum einige Säle hergeliehen hat. Sie enthält Familiendokumente, photographische Abbildungen wichtiger Erinnerungsstätten, Handschriften, Bücher, eine Uniform der Halberstädter Kürassiere, wie sie der Fürst im Felde getragen, und einen fast landpastorlichen Anzug, in dem er sich in seinem Friedrichsruher Heim am liebsten bewegte, endlich die beiden Pistolen, die er den Mordbuben Kulmann und Blind nach ihren mißglückten Anschlägen auf ihn aus der Hand gerungen hat. Auch der Kunst ist einiger Raum zugewiesen, doch sind hier die Grenzen nicht allzu weit gezogen.

Bismarck hat einmal zu einem seiner Porträtisten sich bedauernd darüber ausgesprochen, daß seine Zeit es ihm nicht gestattet habe, sich mit den Künsten solcherart zu beschäftigen, wie er es gerne gemocht hätte. Man hat dem auf unserer Ausstellung Gebotenen gegenüber das Empfinden, als ob die Kunst das gemerkt und auch ihrerseits es unterlassen habe, die Wege des großen Kanzlers allzu oft zu kreuzen. Einige Ölbildnisse und Kohlezeichnungen von Lenbachs Hand, ein figurenreiches, kleines Genre »Bismarck als Gast im Hause des Bürgermeisters Mönckeberg« von Gottfried Hofer, das den Fürsten im Mittelpunkte zeigt einer angeregten abendlichen Unterhaltung, und ein landschaftliches Genre von Gustav Marx, das das patriarchalische Verhältnis widerspiegelt, in dem der Fürst als Gutsherr zu seinen Dienstleuten gestanden, macht die Summe aus der malerischen Darbietungen. Hierzu kommen einige mit Porträt-Medaillen und -Plaketten gefüllte Vitrinen, unter denen eine große Profilmedaille von A. von Hildebrand auf einsamer, wahrhaft künstlerischer Höhe steht, und die bekannten Allersschen Zeichnungen aus Friedrichsruh, deren Wiedererscheinen das gleich bei ihrem ersten Hervortreten geweckte Bedauern über das Haftenbleiben ihres Schöpfers an der Oberfläche der Erscheinungen nur wieder verstärkt hervortreten läßt. Die in Postkartenformat zusammengestellten photographischen Abbildungen der Bismarckdenkmäler in deutschen Landen, die einige dickleibige Bände füllen, und eine in Ton gearbeitete Modellskizze des für die Bingener Elisenhöhe geplanten Nationaldenkmals zeigen jedenfalls, um wieviel intensiver die bildende Kunst sich mit dem toten Kanzler beschäftigte, als sie es mit dem lebenden getan.

Was man vor allem vermißt und wofür die bekannten Wernerschen Historien aus den Jahren 1870—71 (die hier in photographischen Nachdrucken mit ausgestellt sind) keinen ausreichenden Ersatz abgeben, das sind künstlerische Hinleitungen zu jenen großen Lebenstaten, in denen der Altreichskanzler den Schmiedehammer zur Herstellung jenes Eisenringes geschwungen, der seine völkerverbindende, unüberwindliche Kraft gerade in unseren Tagen so herrlich erprobt. Hier liegt ein Schuldkonto offen, auf dessen Begleichung nach Wiederkehr des Friedens uns die deutsche Künstlerschaft hoffentlich nicht allzu lange wird warten lassen. In negativer Weise zu dem Lebenswerke des großen Reichseinigers hin leitet eine kleine Auslese von englischen und französischen Karikaturen, unter denen einige durch die jetzigen Ereignisse ein geradezu seherisches Relief erhalten. So zeigt ein Blatt den Geist Bismarcks drohend gegen die aus dem Dunkel aufragenden Kreidefelsen Englands heranschweben, ein anderes zeigt zwei mit den Köpfen Bismarcks und Faures gezeichnete, friedlich nebeneinander gelagerte Wachthunde, die ein megärenhaftes Weib — England — vom gesicherten Hintergrunde aus mit dem verhetzenden Zuruf »kß! kß!« gegeneinander zu bringen sucht. Schade, daß dieses Blatt, das in den achtziger Jahren im Pariser »Don Quichote« erschienen ist, nicht an der französischen Front des Herrn Joffre herumgereicht werden kann. Im großen und ganzen ist jedoch der an diese Karikaturen gewandte Witz nicht allzu weit her geholt. In ihrer Mehrheit sieht man, wie die Rücksicht auf die Neigungen ihrer Auftraggeber den Zeichnern die Griffel geführt hat. Satire als Geschäft ist aber immer eine üble Sache. Vorab wenn es sich um politische Satire handelt.

H. E. Wallsee.

VEREINE

⊙ In der Aprilsitzung der **Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** hielt Herr Fischel einen Vortrag über bildende Kunst und Bühne. Einleitend gab er ausführliche Hinweise auf die vielfachen Beziehungen, die seit dem frühen Mittelalter zwischen dem geistlichen und weltlichen Schauspiel und der künstlerischen Darstellung bestanden haben. Er erwähnte zahlreiche berühmte Maler, Bildhauer und Architekten, die mit der Bühne in naher Beziehung standen und für das Theater gearbeitet haben, wie andererseits diese Beschäftigung sich auch in ihren Werken spiegelt. An Mantegnas Tätigkeit am Hof der Gonzaga, an den Modeneser Bildhauer Guido Mazzoni, der als Regisseur auftrat und farbige Wachsmasken fertigte, an Bramantes Bühnenarchitekturen und den von ihnen abzuleitenden Chor von S. Satiro mit der täuschenden Perspektive wurde erinnert und Wustmanns Hinweis auf Rembrandts Beziehungen zur Amsterdamer Schouburgh aufgenommen. Der Grundriß der Mysterienbühne in Luzern und die Aufnahme des Bühnenplatzes in Valenciennes geben eine Anschauung der Anordnung einer Reihe kleiner Behausungen, die dem Gange der Handlung folgend nacheinander ins Spiel kamen. Die ganze Kunst des 15. Jahrhunderts ist erfüllt von Erinnerungen an diese Form der Vorführung. Am unmittelbarsten schloß sich Fouquet in einer Miniatur mit dem Martyrium der heiligen Apollina an die Bühnendarstellung an. Hier ist der Schauplatz mit allen seinen Requisiten deutlich erkennbar. An einem besonderen Beispiel verfolgte der Vortragende alsdann die Tätigkeit des Brunellesco für das Fest der Verkündigung in Florenz. Einen ausführlichen Bericht darüber gibt ein russischer Bischof, der 1438—39 in Florenz weilte. Der Text des Schauspiels ist ebenfalls erhalten. Eine dritte Nachricht findet sich bei Vasari, der im Leben des Brunellesco die Maschinerie für die Annunziata in genauer Übereinstimmung mit der Darstellung des russischen Zuschauers beschreibt. Und endlich ist die merkwürdige Kuppel, die Michelozzo an S. Eustorgio in Mailand erbaute, offenbar das architektonische Abbild von Brunellescos Festspieldekoration. Schließlich wurde an einer langen Reihe von Beispielen gezeigt, wie aus der antiken Imperatorenstatue in der Renaissancezeit das Kostüm des typischen Bühnenhelden hervorgeht, das trotz der vielfältigen Modewandlungen, denen es im einzelnen unterworfen war, bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts auf dem Theater und auch in der Kunst maßgebend bleibt und noch in unserer Zeit seine Wirkung übt.

VERMISCHTES

Burg Kreutzenstein bei Korneuburg, in der Nähe von Wien, das berühmte Schloß des Grafen Wilczek mit seinen herrlichen Sammlungen, ist von einem schweren Schadenfeuer ergriffen worden, dem kostbare Bestände, besonders Kupferstiche zum Opfer gefallen sind.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 32. 7. Mai 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEKROLOGE

Am 24. April hat als Leutnant und Kompanieführer an der Spitze seiner Landwehr-Kompanie der Großherzoglich Oldenburgische Museumsdirektor Dr. **Theodor Raspe,** Inhaber des Eisernen Kreuzes II. Kl. und des Oldenburgischen Friedrich-August-Kreuzes, den Heldentod erlitten. Raspe war am 18. Mai 1879 in Rostock geboren. In Dresden und Charlottenburg studierte er Architektur, in München Kunstgeschichte und Archäologie. 1905 erwarb er in München den Doktorgrad mit einer Arbeit über »Nürnberger Miniaturmalerei«, war seit 1906 wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe unter Brinckmann und wurde 1910 zum Direktor des Oldenburgischen Kunstgewerbemuseums als Nachfolger von Prof. Norten berufen. Bei Übernahme des Kunstgewerbemuseums in Staatsbesitz (1914) erfolgte seine Ernennung zum Direktor des genannten Museums. Sein Spezialgebiet war deutsches Kunstgewerbe, besonders Fayencen und niederdeutsche Volkskunst; auch unser »Kunstgewerbeblatt« enthält mancherlei anregende Arbeiten von ihm.

DENKMALPFLEGE

Venedig. Bei Wiederherstellungsarbeiten an der Kirche S. Zaccaria, die aus dem 7. Jahrhundert stammt, sind bedeutende Freskomalereien entdeckt worden, besonders im mittleren Schiff der Kirche. Diese Fresken sind zwar etwas beschädigt, aber im großen und ganzen lassen sie sich leicht restaurieren. Sie stammen vermutlich aus dem 14. Jahrhundert. Ihr Wert ist um so größer, als in Venedig kein anderes Beispiel von Freskomalereien aus dieser Zeit existiert. Zweifellos rühren sie von einem bedeutenden Künstler her. Hauptsächlich bestehen sie aus Vasen, Blumen, Ranken und Blättern, die die einzelnen Bogenwölbungen ausfüllen.

Für Restaurierungsarbeiten an dem Fondaco dei Tedeschi und am Palazzo dei Cammerlenghi sind von der Stadt Venedig 16000 Lire zur Verfügung gestellt worden.

Die 104000 Lire, die man zu Wiederherstellungsarbeiten der Kirche S. Giovanni e Paolo bereitgestellt hat, dürften wohl kaum ausreichen; es werden wohl noch weitere Summen bewilligt werden müssen. Die Arbeiten schreiten unter Leitung des tüchtigen Ingenieurs Forlatti rüstig fort. Besonders viel Mühe macht die Wiederherstellung der Fundamente, die bei früheren Restaurierungsarbeiten nicht genügend beachtet worden waren. Indessen ist jetzt alle Gefahr für das wertvolle Bauwerk beseitigt.

Teodoro Wolf-Ferrari.

SAMMLUNGEN

Die Zukunft der Münchner Sezessionsgalerie. Vor zehn Jahren wurde auf Antrag des Malers W. L. Lehmann in der Generalversammlung der Münchner »Sezession« beschlossen, eine eigene Galerie moderner Kunstwerke anzulegen. Diese Galerie sollte durch eine Auswahl charakteristischer Werke die Bestrebungen der Sezession als Ganzes zu einem geschlossenen künstlerischen Ausdruck bringen und zu gleicher Zeit die hervorragenden Individualitäten des Vereins in ihrem Entwicklungsgang zeigen. Zu den wichtigsten damals aufgestellten Programmpunkten gehören noch: Neben den eigentlichen Galeriebildern eine ausgesuchte Studien- und Skizzensammlung anzulegen, wie sie den Staatsgalerien in der Regel fehlt; ferner dekorative Entwürfe und Studien zu sammeln, die als Vorarbeiten für Freskomalereien, Glasmosaik, Glasfenster usw. entstehen, jedoch — trotzdem sie oft künstlerisch wertvoller sind als die ausgeführten Werke — aus mannigfachen Gründen meist in den Ateliers zugrunde gehen. In ähnlicher Weise wie die Malerei sollte auch die Plastik gepflegt werden, womöglich stets in echtem Material.

Es ist klar, daß bei den ziemlich beschränkten Geldmitteln, die die Sezession wie ihre außerordentlichen Galeriemitglieder opferwillig im Lauf der Jahre für Ankäufe aufgebracht haben, nur ein gewisser Teil des ursprünglichen, idealen Programmes zur Ausführung gelangen konnte. Es sind ja der Galerie auch einige recht wertvolle Geschenke gemacht worden (Geschenke von Künstlern selbst hat man aus höflichen Gründen nur in bestimmten Fällen angenommen), aber es war und ist unmöglich, daß in dieser Sezessionsgalerie die bedeutendsten Mitglieder in ihren Hauptwerken gezeigt, die Werke der wirklich bedeutenderen verstorbenen Mitglieder in größerer Anzahl gesammelt werden können.

Nichtsdestoweniger muß man anerkennen, daß in den 10 Jahren, die nun seit der Gründung der Galerie verstrichen sind, eine Sammlung zustande gekommen ist, die nicht nur an Zahl, sondern auch an Qualität durchaus achtungswert ist und heute eine nicht zu unterschätzende Bedeutung besitzt. Der Gesamtbestand der Galerie beträgt jetzt 191 Werke, darunter 96 Gemälde, 80 graphische Arbeiten und 14 Skulpturen (von diesen entgegen den ursprünglichen Absichten nur neun in echtem Material). Erst ein Drittel der lebenden Vereinsmitglieder ist bis jetzt in der Sezessionsgalerie vertreten, von den verstorbenen dagegen die meisten. Der jüngst erschienene Bericht über die ersten zehn Jahre der Sezessionsgalerie betont hier, daß es »von einzelnen sogar geglückt ist, ihre ganze vielseitige Produktion durch eine größere Anzahl ihrer Werke zu zeigen, so bei W. Volz (mit 18 Werken) und bei H. v. Heyden (mit 10 Werken);« leider, wie man sieht, gerade solche Künstler, die nicht zu den führenden, bahnbrechenden der Sezession gezählt haben. Von Br. Piglhein sieht man nur zwei Arbeiten, von K. Haider, H. Heim und Ph. Klein nur je eine Studie. An abgerundeten Gemälden besitzt die Sezessionsgalerie zwar nur wenige, darunter aber einige recht wichtige, bedeutungsvolle, vor allem das »Porträt des Musikers Ansorge«, eine der glücklichsten Schöpfungen Corinths, das Selbstporträt und ein weibliches Bildnis von Habermann, die Dachauer Bauernmädchen und Nausikaa von A. Langhammer, die sehr interessanten frühen »weidenden Pferde« von Stuck und sehr gute Proben der Kunst Sambergers, R. Pietschs, Gröbers und Weisgerbers. Der Hauptwert der Sezessionsgalerie beruht jedoch auf der sehr gut ausgebauten Skizzen- und Studienabteilung. Hier ist jedes der bedeutenderen Mitglieder vertreten, einige sogar ausgezeichnet, vor allem Uhde, Keller und Zügel, daneben Becker-Gundahl, Landenberger, Schramm-Zittau, Tooby in recht glücklicher Weise; auch Menzel, M. Liebermann und Trübner haben ihre

Visitenkarte abgegeben. Daß viele der Mitglieder der Sezession, die in ihren Bildern meist nicht so sehr befriedigen, in Skizzen und Studien, die die Galerie von ihnen besitzt, viel erfreulicher wirken, ist ja keine Überraschung, aber man dankt es namentlich in diesen Fällen der Ankaufskommission erst recht, daß sie sich gerade diese Studien gesichert hat.

Am Schluß des erwähnten Berichtes der Galeriekommission heißt es: »Trotz der bitter ernsten Kriegszeiten, die auch die Sezession in schwere Mitleidenschaft ziehen, denken wir ruhig an unserer Aufgabe, weiterzuarbeiten und hoffen, daß es uns gelingen werde, in nochmals zehn Jahren die Galerie mehr und mehr zu einem wichtigen Dokument zeitgenössischer Münchner Kunst auszubauen.« Diese Absichten sind gewiß allen Lobes wert, allein es scheint, daß diese Weiterentwicklung der Sezessionsgalerie, ja das Weiterbestehen dieser Galerie überhaupt durch verschiedene Schwierigkeiten sehr ernsthaft behindert und bedroht wird. Erstens ist, wie schon der Bericht selbst andeutet, die Sezession durch den Krieg in schwere Mitleidenschaft gezogen. Es wird die Sezession die nächsten Jahre nicht nur nicht imstande sein, einen Zuschuß zum Ankaufsfonds zu zahlen, das wäre das wenigste, sondern es dürfte umgekehrt der Sezession eine finanzielle Hilfe durch eine Übernahme dieser Galerie von seiten des Staates oder der Stadt München doppelt willkommen sein. Denn zweitens ist die Unterhaltung der Galerie für den Verein nicht nur in diesen Zeiten eine ziemliche Last, sondern es wird sich überhaupt in nicht allzuferner Zeit die Frage erheben, wo die Sezession ihre Galerie unterbringen will. Sind doch die Tage der Sezession in dem großen Staatlichen Kunstausstellungstempel am Königsplatz gezählt: wie bekannt, wird die Sezession die ihr jahrelang vom Staat zur Verfügung gestellten Räume an das Antiquarium und die Vasensammlung abgeben müssen, die so über kurz oder lang aus den Gebäuden der Alten bzw. Neuen Pinakothek in die Nachbarschaft der Glyptothek übersiedeln werden. Wo die Sezession zukünftig ihr Heim aufschlagen wird, ist noch ganz unbestimmt. Soviel ist aber sicher, daß in dem künftigen Ausstellungsgebäude der »Sezession« wohl kaum Platz für die jetzt schon ziemlich umfangreiche Sezessionsgalerie geschaffen werden kann. Vielleicht spielte überhaupt seinerzeit bei der Gründung der Sezession die Erwägung eine wichtige Rolle, daß in dem großen Hause am Königsplatz im Obergeschoß noch Räume zur Verfügung standen, die gerade für eine derartige ständige Galerie verwendet werden konnten. Gewiß würde die Sezession bei ihrem Exodus aus ihrem jetzigen Heim Mittel und Wege finden, die Galerie in irgend einer Weise unterzubringen. Aber wie schon bemerkt, es scheint doch gerade jetzt der Vereinigung willkommen zu sein, wenn der Staat oder die Stadt München diese Galerie übernähme. Eine andere Art von Verkauf ist natürlich unter den gegebenen Umständen gänzlich ausgeschlossen. Ebenso wird sich die Sezession auch schwerlich dazu verstehen, nur die Rosinen aus der Sammlung herausnehmen zu lassen. Bleibt die Frage, für wen die Galerie mehr geeignet, mehr erwerbenswert ist, für den bayrischen Staat oder für die Stadt München. Diese Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten. Das jedoch steht fest, daß bei einer Erwerbung der Sezessionsgalerie durch den Staat mit einer einzigen Ausnahme, d. i. das bereits genannte Werk Corinths, keine wirklichen Lücken in den Beständen der Neuen Pinakothek ausgefüllt würden, wohl aber die staatlichen Sammlungen, Pinakothek sowohl wie Graphische Sammlung, recht angenehme Ergänzungen erhielten. Vor allem würde die schon von Stadler begonnene Studiensammlung durch den Ankauf der Sezessionsgalerie ganz bedeutend gefördert werden. Vielleicht aber besitzt die Galerie für die Stadt München einen noch höheren Wert als für den Staat. Denn hier wäre eine treffliche Gelegenheit, für die unbedingt ins Leben zu rufende städtische Galerie einen vorzüglichen, kräftigen Grundstock zu schaffen. (Warum bisher eine Münchner städtische Galerie noch nicht zustande gekommen ist, bedeutet ein Kapitel für sich, das bei einer anderen Gelegenheit erörtert werden soll.) Für heute sei nur das betont, daß diese städtische Galerie schon zur Entlastung der staatlichen Sammlungen unbedingt notwendig ist. (Münchner Künstler zweiten und dritten Ranges, die bis jetzt immer, vor allem auf den Ausstellungen, vom Staat gekauft, in der Pinakothek vertreten sein »mußten« und dort natürlich eine recht schlechte Figur machen, sind in einer Stadt Münchner Galerie aus den verschiedensten Gründen ganz an ihrem Platz und müssen dort wirklich vertreten sein.) Dann aber böte eine Erwerbung der Sezessionsgalerie durch die Stadt der Sezession selbst den Vorteil, daß diese Sammlung viel leichter geschlossen aufgestellt eher zusammenbleiben könnte, als dies auch beim besten Willen in einer Staatssammlung möglich ist. Der heutige Wert der Galerie wird von seiten der Sezession aus »nach sorgfältiger und mäßiger Schätzung« mit rund 220000 Mark angesetzt. Diese Schätzung scheint mir reichlich hoch gegriffen zu sein. Jedenfalls darf man aber annehmen, daß dieser Schätzungswert bei einem Verkauf an Stadt oder Staat keine ernsthafte Rolle spielen würde, sondern daß die Sezession sicher mit einem erheblich niederen Kaufpreis zufrieden wäre.

A. L. M.

Die Sammlung Hertz in Rom. In diesen Tagen sind der Nationalgalerie alter Kunst im Palazzo Corsini die Bilder aus dem Nachlaß von Fräulein Hertz übergeben worden und sie sollen nächstens ausgestellt werden. Damit bleibt in der ewigen Stadt ein lebendiges Denkmal an Henriette Hertz, deren schönes Haus in der stillen Via Gregoriana durch so lange Jahre ein Sammelpunkt gewesen ist für alle, die in Rom an Kunst und Musik sich erfreuten, und das auch jetzt noch in der kunstgeschichtlichen Bibliothek den Forschern seine gastlichen Räume öffnet. Das ausgezeichnetste Stück der Sammlung ist Filippo Lippis Verkündigung, ein Bild aus der Frühzeit des Meisters, dessen ganze frische Farbenfreude uns daraus entgegenleuchtet. Michele Giambonos ernstes Madonnenbild, Giulio Romanos Jungfrau und eine frühmittelalterliche Tafel aus Cavallinis Schule stehen dem toskanischen Meisterwerk würdig zur Seite. Daneben sind nicht zu vergessen: Solarios Lautenspielerin, Carianis Liebespaar und Schiavones köstliche Täfelchen.

VEREINE

Florenz. Kunsthistorisches Institut. Am 17. April veranstaltete Dr. Kurt Zoege von Manteuffel, der bereits in der Sitzung vom 20. Februar von Prof. Dr. Warburg im Auftrage des Vorstandes in sein Amt als Stellvertreter des zurzeit im Heeresdienst stehenden Direktors von der Gabelentz eingeführt worden war, eine zweite, wiederum sehr gut verlaufene wissenschaftliche Zusammenkunft; wir lassen den Bericht folgen:

Italienische Sitzung vom 17. April 1915. — Professor Hülsen machte einige Mitteilungen über den »rätselhaften Künstler« Morto da Feltre, dessen Biographie sich in Vasaris Viten findet. Er ist bisher meist mit Pietro Luzzi aus Feltre, genannt Zarotto, dessen Haupttätigkeit in das Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts fällt, identifiziert worden. Dabei ergaben sich allerdings einige Widersprüche. Nun läßt sich auf Grund neuen Materials

beweisen, daß diese Identifikation nicht aufrecht erhalten werden kann. Unter den Graffiti, die Fritz Weege im goldenen Hause des Nero aufgenommen und im Jahrbuch des Archäologischen Instituts publiziert hat, befinden sich an verschiedenen Stellen zwei Inschriften, die ANTONIO DA FELTRE / *ΨΕΛΤΡΩ ΤΕΛΟΣ* und ANTONIO MORTO lauten. Daß es sich um den von Vasari erwähnten Künstler handelt, ist schon, abgesehen von dem Wortlaut der zweiten Inschrift, auch darum anzunehmen, weil jener Morto nach Vasaris Bericht eben gerade die dekorativen Überreste des unterirdischen Roms mit besonderem Eifer studierte. Mit der Feststellung, daß der rätselhafte Morto Antonio und nicht Pietro hieß, ist seine Identifikation mit Pietro Luzzi widerlegt. Und damit fallen auch alle auf sie aufgebauten Hypothesen.

Professor Battelli sprach über Darstellungen mittelalterlicher Fabelwesen an Kathedralen der romanischen und gotischen Stilperiode, indem er zugleich auf die Bedeutung hinwies, die derartigen Tieren bei profanen und religiösen Schriftstellern Italiens in jener Zeit beigemessen wird. Insbesondere behandelte der Vortragende, der in jahrelanger Arbeit ein reiches Material über derartige Darstellungen zusammengetragen hat, die Gestaltungen des Löwen, des Drachen, der Natter, des Basilisken, der Sirene, der Manicora und des Tarandro, und erläuterte sie durch entsprechende Literaturstellen. Es ergab sich dabei, daß der symbolische Sinn dieser Gebilde durchaus nicht konstant ist, und daß seine Interpretation nur auf Grund eingehender Studien der alten Literatur und unter Berücksichtigung der jeweiligen Verwendung möglich ist.

Dr. Salmi zeigte Aufnahmen von den bisher gänzlich unbekannten romanischen Kirchenbauten auf der Insel Elba, unter denen besonders die von S. Lorenzo bei Marciana Marina, S. Giovanni bei S. Piero in Campo, S. Michele in Capoliveri und S. Stefano ai Magazzini Beachtung verdienen. Es sind meist schlichte, einschiffige Bauten mit halbrunder Apsis und auf die Fassade aufgesetztem Glockenturm. Wie der Vortragende ausführte, sind diese Bauten offenbar von Pisaner Baumeistern ausgeführt, wie denn Elba seit dem Anfang des 11. Jahrhunderts unter Pisaner Herrschaft stand und insbesondere auch den Marmor für den Bau des Domes und des Baptisteriums in Pisa lieferte. So ist denn auch der Stil aller genannten Kirchen bis auf einzelne lokale Abweichungen durchaus der der pisanisch-lucchesischen Baukunst in der romanischen Zeit. Am reichsten ist der Bau von S. Stefano ai Magazzini, dessen Fassade die in Pisa so häufige Anwendung von Blendbogen zeigt und etwa um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Sie ist aber auch das späteste Beispiel dieser Kunst. Spätere Kirchenbauten von einiger Bedeutung finden sich in Elba nicht.

Dr. Luigi Dami trug einige Forschungen über Fresken des Trecento in Florenz vor. Er zeigte zuerst Lichtbilder von den Deckenmalereien des Taddeo Gaddi in der Krypta von San Miniato bei Florenz, die nach einer von Frey publizierten Urkunde zu urteilen etwa um 1341 entstanden sein dürften, und verglich sie mit den ähnlichen Darstellungen in der Cappella Baroncelli in Santa Croce. Dann besprach er einige Fresken mit Darstellungen des hl. Zanobius, Michael, Johann Baptista und Benedikt in derselben Kirche, die mit den Malereien des Andrea da Firenze in der Cappella degli Spagnuoli bei Santa Maria Novella so nahe verwandt sind, daß sie von demselben Künstler sein müssen. Dagegen lehnte er die Zuschreibung des Polyptychons mit der Madonna und vier männlichen Heiligen in der Sakristei der Carmine an Andrea ab. Endlich zeigte der Vortragende eine neue Aufnahme von der jetzt von Übermalungen befreiten Madonna, die sich im Chiostro Verde bei Santa Maria Novella neben dem Eingang zum großen Kreuzgang befindet. Sie ist von einigen Florentiner Forschern für Simone Martini in Anspruch genommen worden. Der Vortragende dagegen möchte sie für ein Werk des Lippo Memmi halten, da sie nicht die Qualität der eigenhändigen Arbeiten Simone Martinis hat und einige Eigentümlichkeiten zeigt, die auf seinen minder berühmten und ihm sehr nahe stehenden Schüler und Mitarbeiter weisen.

FORSCHUNGEN

Ein Werk des Juan Correa. Ein bis jetzt in der Literatur unbekanntes Gemälde dieses Meisters ist gelegentlich einer Reise des Ministerialrates Roland Roth von Pongyelók in Budapest in dessen Besitz gekommen. Es ist ein in besonders großen Dimensionen gehaltenes Bild (Leinwand; H. 393, Br. 288 cm), auf welchem anläßlich der genaueren Untersuchung die Signatur von Juan Correa und die Jahreszahl 1681 deutlich zum Vorschein kam. Dargestellt ist die Kreuzigung. Es handelt sich hier um ein Werk des bekannten mexikanischen Malers Juan Correa, von welchem im Thieme-Beckerschen Künstlerlexikon (Bd. VII, S. 458) angegeben wird, daß dieser Maler im 18. Jahrhundert tätig war. Wie aus dem oben angeführten Datum des genannten Bildes ersichtlich, fällt die Tätigkeit Correas bereits in das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts. Interessant ist die Wirkung des dargestellten Gegenstandes. Das Bild macht in bezug auf Komposition und Typen der einzelnen Figuren den Eindruck einer Arbeit aus viel früherer Zeit. *G. v. Térey.*

VERMISCHTES

Max Liebermann hat ein neues Selbstbildnis vollendet. Der Künstler schildert sich darin bei der Arbeit vor der Staffelei mit Pinsel und Palette in der Hand in scharfer Profilstellung. Eine andere neue Arbeit von Liebermann sind Lithographien zu den Kleinen Erzählungen und Anekdoten von Heinrich von Kleist. Die Steinzeichnungen werden in Kürze mit dem Kleistschen Text zusammen im Verlag von Bruno Cassirer als Buch erscheinen. Diese Kleist-Zeichnungen sind das erste rein illustrative Werk, das Liebermann herausgibt.

LITERATUR

Le maraviglie dell' arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, descritte da Carlo Ridolfi. Herausgegeben von *Detlev Freiherrn von Hadeln.* Parte prima. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1914. 422 Seiten.

Wenn man die Reihe der kommentierten Neuausgaben kunsthistorischer Quellenschriften durchsieht, die seit dem Entstehen der kunstgeschichtlichen Disziplin im 19. Jahrhundert veranstaltet wurden, wird sehr bald deutlich, daß auch auf diesem Gebiet erst nach vielfachen Versuchen und öfteren Fehlgriffen sich eine klare Vorstellung von den Forderungen und Bedingungen einer derartigen Aufgabe bilden konnte. Die erste wichtigste Erkenntnis war wohl die, daß der ursprüngliche Text unverändert erhalten bleiben muß. So selbstverständlich sie uns heute scheinen mag: das 18. Jahrhundert hatte sie nicht. Und es bedurfte der historischen und philologischen Gewissenhaftigkeit des 19. Jahrhunderts, um zu ihr zu gelangen. Damit entstand die Aufgabe, die Korrekturen und Ergänzungen, die frühere Zeiten in den überlieferten Urtext eingefügt hatten, nunmehr in einem besonderen kritischen Apparat anzufügen. Das klassische Beispiel einer solchen Neuausgabe ist der Vasari Milanesis (1878 ff.). Demnächst wäre als hervorragendes Beispiel vor allen die Mander-Ausgabe von Hymans (1884) zu nennen, die zwar den Text in Über-

setzung bot, aber einen sehr zuverlässigen Kommentar gab. Jedoch schon bei der Benutzung dieser Edition macht sich ein unverkennbarer Übelstand bemerkbar. Der Kommentar beginnt den edierten Text zu überwuchern. Gelegentlich hat dieser Hang zur Erweiterung der Anmerkungen dazu geführt, daß lange selbständige Untersuchungen an den Text angefügt wurden. So findet man Neuausgaben, in denen Dinge mitgeteilt werden, die kaum mehr in irgend einem Zusammenhang mit dem zu interpretierenden Text stehen. Dadurch wird die Benutzung einer solchen Ausgabe fast unmöglich. Man darf wohl die Forderung aufstellen: Soll eine kommentierte Neuausgabe ihren Zweck erfüllen, so muß sie sich auf die Interpretierung des vom alten Autor gegebenen beschränken.

Neben der Ergänzung und Korrigierung entstand bald eine zweite wichtige Aufgabe für den Kommentator. Beim Studium der Quellenschriften tauchte die Frage nach ihrem wissenschaftlichen Wert auf, und es ergab sich die Pflicht, zu untersuchen, auf welche Weise denn jene Autoren zu ihren Nachrichten gelangt sind. Der Vergleich mit anderen älteren Autoren, der Nachweis von benutzten Urkunden, die Durchforschung des Textes auf Anhaltspunkte für die Herkunft der Nachrichten, sowie die Heranziehung der Lebensumstände des Künstlers für diesen Zweck waren die hauptsächlichen Mittel für die Lösung dieser Aufgabe. Als Beispiele kann man den »Arnold Houbraken« von Hofstede de Groot (1893) und die »Vasaristudien« von Kallab (1908) nennen. Das sind selbständige Werke, keine kommentierten Neuausgaben. Nachdem solche Untersuchungen den Weg gewiesen, kann aber auch eine kommentierte Neuausgabe jene Aufgabe erfüllen, indem sie bei einzelnen Stellen die Quelle nachweist, aus der der Autor geschöpft hat.

Sehen wir uns unter den mitgeteilten Gesichtspunkten die Neuausgabe von Carlo Ridolfis »Le Maraviglie dell' Arte« an, die Freiherr Detlev von Hadeln herausgibt und von der jetzt der erste Band vorliegt, so ergibt sich folgendes. Der Text ist genau nach der Originalausgabe abgedruckt und nur mit einer neuen Interpunktion versehen. Die Sorgfalt in der Wiedergabe des Urtextes ist wohl im Jahre 1914 selbstverständlich. Von den beiden anderen Forderungen, die an einen brauchbaren Kommentar zu stellen sind, ist die erste in mustergültiger Weise erfüllt. Die Anmerkungen bringen ein sehr reiches Material. Hadeln ergänzt oder bestätigt die Angaben Ridolfis über Biographisches, wo das auf Grund sicherer Nachrichten möglich ist. So sind z. B. häufig Ereignisse, die ohne Datum berichtet werden, genau zu fixieren, Namen, die fehlen, zu ergänzen, falsche Angaben zu korrigieren. Im übrigen ist kurz auf die letzten größeren Arbeiten über die betreffenden Künstler hingewiesen. Und bei den Bildern bringt Hadeln Angaben über ihren Verlust oder ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsort, Ergänzungen fehlender Daten, Korrekturen zweifellos falscher Zuschreibungen und Datierungen. All diese Angaben sind von der größten Kürze und Präzision und beschränken sich streng auf die Interpretation des Textes. Der Autor sagt dann auch selbst im Vorwort, »daß man aus einer Quellenschrift nicht ein Repertorium für die Geschichte des in der Quelle behandelten Stoffes machen soll«; und jeder, der erfahren hat, wie sehr die Benützung einer Neuausgabe durch willkürliche Erweiterung des Kommentars erschwert wird, muß ihm für diese Beschränkung Dank wissen. Auch darum, weil bei Mitteilung nicht zum Verständnis des Textes benötigter Forschungen in einem Kommentar wissenschaftliches Material an einer Stelle vergraben wird, wo es niemand sucht, und so nur zu leicht für die Forschung verloren geht.

Größer noch als das Verdienst dieser sorgfältigen Kommentierung des Inhaltlichen ist das der quellengeschichtlichen Kritik des Textes. Hadeln hat die »Maraviglie« sorgfältig mit allen in Betracht kommenden älteren Kunstschriftstellern verglichen und dabei feststellen können, daß sehr viele der von Ridolfi mitgeteilten Nachrichten auf Exzerpten beruhen. Man findet in den Anmerkungen überall auf Parallelstellen bei Vasari, Sansovino, Scardeone (De antiquitate urbis Patavii), Rossi (Elogi historici), Baglione, Aretino und anderen Autoren hingewiesen. Außerdem stellt Hadeln gelegentlich die Benutzung von urkundlichem Material, sowie auch von Manuskripten älterer Schriftsteller fest. Und in einigen Fällen ist es ihm sogar gelungen, noch weiter zu gehen, und mit überzeugender Wahrscheinlichkeit die Benutzung uns nicht mehr bekannter Quellen anzunehmen. Lückenlos kann eine derartige Interpretation eines Textes natürlich nicht sein. Soweit wir sehen, ist aber das Mögliche geleistet. Und alle diese Mitteilungen sind mit der Umsicht und Vorsicht abgefaßt, die auch die früheren Arbeiten Hadelns auszeichnen. Zweifelhafte Nachweise sind mit der entsprechenden Einschränkung mitgeteilt, sichere mit deutlicher Entschiedenheit ausgesprochen. Der unschätzbare Vorteil, der aus einem derartigen sorgfältig durchgeführten quellenkundlichen Kommentar für jeden Benutzer erwächst, wird ohne weiteres deutlich. Er scheidet für den Forscher alle sicher nicht originalen Mitteilungen aus und weist ihn um so entschiedener auf alles, was der Beachtung und Erforschung nun um so wichtiger erscheinen muß.

Zusammenfassend kann man sagen, daß ein Kommentar zustande gekommen ist, der auf fast alle bei der Lektüre auftauchenden Einzelfragen eine klare Antwort erteilt. Als besonders angenehm ist zu bemerken, daß die Anmerkungen alle unter dem Text angebracht sind, so daß man sie leicht übersehen kann und nicht erst an verschiedenen Stellen des Buches suchen muß. Und eine Erleichterung bei der Benutzung bietet auch die in Klammern im Text eingefügte Originalpaginierung.

Um die Bedeutung der Maraviglie als Ganzes klarzustellen, war eine zusammenfassende Kritik seiner Arbeitsweise erforderlich. Hadeln hat sie in einer knappen Einleitung dem Text vorangeschickt. Er gibt in ihr zuerst einen kurzen Überblick über die Vorgänger Ridolfis, die in Venedig über Kunst geschrieben haben und teilt das Nötige über die Herausgabe der Maraviglie im Jahre 1648 mit. Dann entwickelt er an der Hand deutlicher Beispiele die Arbeitsweise Ridolfis und teilt die in Betracht kommenden Quellen in der Ordnung nach primären (Urkunden, Inschriften) und sekundären (Autorenmanuskripte, Bücher verschiedener Art) Schriftquellen und graphischen Quellen (d. h. Reproduktionsstiche) mit. Es folgt eine Untersuchung über die Kenntnisse, die Ridolfi von den besprochenen Kunstwerken aus eigener Anschauung hatte, die ergibt, daß er außerhalb Venedigs und der venetianischen Terra ferma nicht viel gesehen hat. Mehrfach kann dabei vermutet werden, daß er briefliche Mitteilungen auswärtiger Freunde benutzte. Zum Schluß teilt noch Hadeln mehrere Fälle mit, in denen mündliche Überlieferung anzunehmen ist. Als zusammenfassendes Urteil ergibt sich, daß die »Maraviglie« Ridolfi als keinen sehr sorgfältigen Arbeiter erscheinen lassen. Vor allem scheint er wenig Sinn für Systematik und Kritik gehabt zu haben. Sein Werk enthält aber trotzdem eine Fülle wichtiger Nachrichten, die bei vorsichtiger Benutzung von größtem Wert für die Kunstgeschichte Venedigs sein können. Daß Hadelns Neuausgabe die Benutzung der »Maraviglie« in richtiger Schätzung ihres Wertes sehr erleichtern wird, dürfte sich aus allem Gesagten klar ergeben. Es schließt sich hieran der Wunsch, daß der zweite Band in nicht allzulanger Zeit erscheinen möge.

K. Zoege von Manteuffel.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 33. 14. Mai 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

III.

Nach Juli sind keine französischen Fachzeitschriften mehr erschienen und auch die belgische Zeitschrift »Onze Kunst« ist seitdem nicht mehr herausgekommen, letztere jedoch stellt demnächst das Erscheinen neuer Nummern in Aussicht. Die englischen Zeitschriften kommen ganz regelmäßig heraus, wenn auch der Inhalt nicht immer ersten Ranges ist.

Das **»Burlington Magazine« vom Dezember** bringt sehr viel Interessantes. Ein gut ausgeführter Farbendruck zeigt uns ein mittelalterliches Tafelgemälde, eine Kreuzigung darstellend, gemalt auf Leinwand, die auf Holz geklebt ist. Dieses Bild wurde von Mr. Grosvenor Thomas in einem Londoner Warenhaus entdeckt. Es soll etwa um das Jahr 1400 entstanden sein. Nach Erklärung Dr. Max Friedländers kann es keine deutsche Arbeit sein. R. E. und A. V. geben in zwei verschiedenen Aufsätzen ihre Bemerkungen aus Anlaß dieses Fundes. R. E. hält es für sehr wohl möglich, daß das Bild eins der wenigen noch erhaltenen primitiven englischen Gemälde ist. A. V. weist auf die Übereinstimmung hin mit einem Tafelgemälde im Dom zu Norwich, aber hält es darum noch nicht für ausgeschlossen, daß es eine alt-holländische oder französisch-vlämische Arbeit ist.

Am 24. Juli 1914 wurde bei Christie in London unter Nr. 39 das Bildnis eines Ritters des Hosenbandordens versteigert, das die Aufschrift A^O^ DNI 1533 · ÆTATIS 74 trug. Dr. Campbell Dodgson suchte im »Book of Dignities« (Buch der Würdenträger) nach und fand unter den wenigen Rittern, die 1533 das Alter von 74 Jahren erreicht hatten, den Namen des George Nevilles, des dritten Barons Bergavenny, der 1513 Ritter wurde und 1535 gestorben ist. Von diesem Herrn existieren noch drei Bildnisse: erstens eine Zeichnung von Holbein in der Sammlung des Grafen von Pembroke, auf welcher der Dargestellte fälschlich Lord Cromwell genannt wird; zweitens eine Miniatur von Holbein nach derselben Person mit der Aufschrift G. Abergaveny. Die ersterwähnte Zeichnung muß eine Vorstudie für diese Miniatur sein. Endlich hat Lord Abergavenny in seiner Sammlung in Bridge noch ein drittes Porträt Bergavennys, eine mittelmäßige Arbeit, die in vieler Hinsicht von der Zeichnung abhängig zu sein scheint, aber Hände zeigt, während auf der Zeichnung keine Hände vorkommen. Vergleicht man nun das bei Christie verkaufte Bild mit der Zeichnung Holbeins, so sieht man eine auffallende Ähnlichkeit zwischen den Dargestellten. Nur sieht der gemalte Herr älter aus und den Ausdruck von Kraft, der in der Holbeinschen Zeichnung so scharf und charakteristisch wiedergegeben ist, kann man im Gemälde nicht wiederfinden. Jedoch ist ebenso große Übereinstimmung in der Haltung, und darum glaubt der Verfasser, daß nicht Amberger, dessen Name im Katalog der Versteigerung erwähnt wurde, sondern ein unbekannter, obwohl tüchtiger Maler aus der englischen Schule, der vielleicht ein Schüler Holbeins gewesen ist, der Maler dieses Porträts sei.

Der in dieser Nummer folgende zweite Teil der Folge »Greek Embroideries« (Griechische Stickereien) von A. J. B. Wace und M. Dawkins enthält merkwürdigerweise eine Beschreibung der Bauart von Städten auf Inseln im Ägäischen Meere und gibt verschiedene hübsche Abbildungen des Inneren der Häuser, ohne daß der Verfasser uns mitteilt, welches eigentlich der Zusammenhang mit dem Thema des Aufsatzes ist.

Oswald Sirén bringt den Schluß seiner im Novemberheft angefangenen Studie über die italienischen Bilder im Universitätsmuseum zu Göttingen. Die beiden zusammengehörenden der hl. Katharina und des hl. Laurentius (Nr. 215 des Museumkatalogs) sind bis jetzt der Schule Giottos zugeschrieben. Der Verfasser aber meint, sie seien von einem Nachfolger des Bernardo Daddi gemalt, und zwar vom selben Meister, der der Urheber jener Madonna im Museum zu Berlin ist, die dem Agnolo Gaddi zugeschrieben wird, und der Madonna mit vier Heiligen in der Galerie zu Florenz.

Die Kreuzigung mit der Madonna, dem hl. Johannes und der Maria Magdalena (Nr. 212) heißt im Göttinger Katalog »Florentinische Schule«. Der Verfasser bestimmt das Bild näher als eine Arbeit Lorenzo Monacos nach Analogie der Madonna mit drei Heiligen im Museum zu Altenburg und der Madonna mit den beiden Heiligen im Museum in Berlin. Oswald Sirén, der eine Monographie über Monaco verfaßt hat, die auch einen Katalog seiner Werke enthält, benutzt diese Gelegenheit, jenem Katalog noch einige Gemälde des Meisters aus Florenz, London und Pisa hinzuzufügen. Der Meinung des Verfassers nach sind die beiden kleinen Gemälde, die die Geburt und Beschneidung Christi darstellen, nicht Werke Spinello Aretinos, sondern Mariotto di Nardos. Im Jahre 1900 veröffentlichte Sirén in »L'Arte« eine Reihe ihm bekannter Gemälde von Mariotto. Diesen fügte er jetzt noch einige hinzu. Eine »Verkündigung« (Göttingen Nr. 208), die als Arbeit der Florentinischen Schule in der Art des Spinello Aretino katalogisiert ist, wird von Sirén dem Parri Spinelli zugeschrieben. Die auf einem Kissen sitzende Madonna mit vier Heiligen (Nr. 210), die als Sienesische Schule bezeichnet wird, ist von derselben Hand wie die vier Heiligen (Nr. 214), die dem Agnolo Gaddi zugeschrieben werden. Die Bilder rühren von einem Werkstattgenossen Gaddis her, dessen Name unbekannt ist, der jedoch von D. O. Wulff in der »Zeitschrift für christliche Kunst 1908« Madonnenmeister genannt wurde. Dem »Oeuvre« dieses Meisters möchte der Verfasser noch verschiedene andere Bilder hinzufügen, deren eines sich in einer deutschen Sammlung befindet, nämlich die Madonna mit den vier Heiligen, bei Prof. Bone in Düsseldorf.

Von dem schönen, dem Kriege zum Opfer gefallenen Lettner in der Kirche zu Dixmuiden finden wir in dieser Nummer eine gute Abbildung und Beschreibung von Aymer Vallance. Während die Wände der Kirche von rotem Backstein waren, zeigte der Lettner den schönen weißen Stein von Avesnes mit Skulpturen von Jean Bertet, die zwischen 1536 und 1539 im gotischen Stile ausgeführt wurden. Die Figuren wurden später im 16. Jahrhundert zerstört und von neuem im Geiste jener Zeit ersetzt. Im

Jahre 1846 wurde der ganze Lettner restauriert und die Figuren erneuert.

Rodin hat, als Zeichen seiner Sympathie für England, ihm eine ausgewählte Sammlung von etwa zwanzig seiner Skulpturen geschenkt, meistens Bronzen. Das »Burlington Magazine« bringt einige Abbildungen und die Beschreibungen dieser Kunstwerke, die im South Kensington Museum öffentlich ausgestellt sind. Der Bericht nennt das Ganze eines der schönsten Geschenke, die je ein englisches Museum empfangen hat, spricht aber die Hoffnung aus, daß man in Zukunft nicht wieder solange warten wird, bis ein ausländischer Künstler sein Werk anbietet, sondern zeitig dafür sorgen wird, daß gute Arbeiten von solchen ausländischen Meistern angekauft werden.

Das **Januarheft des »Burlington Magazine«** bringt die Nachricht, daß die Londoner National Gallery ein bekanntes Werk William Blakes erworben hat, nämlich die »Spiritual Form of Nelson, guiding Leviathan«. Ein Aufsatz von M. A. erläutert die Bedeutung des Bildes, in dem Leviathan laut dem Buche Hiob 40/6—41/34 die Kraft des Meeres darstellt, die dem Menschen unterworfen ist. Nelson ist hier also Leviathan führend als Herrscher des Meeres symbolisiert, und das Bild ist eigentlich ein gemaltes »Rule Britannia, rule the waves«. Das Bild ist die erste Nummer in Blakes bekanntem beschreibenden Bilderverzeichnis. Das Gegenstück bildet eine ähnlich aufgefaßte Darstellung des englischen Staatsmannes Pitt als Beherrscher des Landes (Führer des Behemoth), das schon lange Eigentum des englischen Staates ist. Das Nelsonbild war 1876 ausgestellt im Burlington Fine Arts Club und 1913 in der Tate Gallery. Es ist in Temperafarben gemalt auf einem weißen, auf Leinwand aufgetragenen Malgrund. Blake nannte das Freskomalerei. Schon 1906 ist das Bild von Mr. Littlejohn vom British Museum restauriert worden.

Sir Martin Conway berichtet über einen blauen Kelch im Kirchenschatz von St. Marco in Venedig. Der Kelch wurde 1462 der Signoria geschenkt im Namen des Schahs von Persien und wurde später in Gold und Edelsteine gefaßt. Vermutlich stammt der Kelch aus dem 13. Jahrhundert.

Campbell Dodgson veröffentlicht zwei alte Illustrationen des deutschen Sprichwortes: »Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe«, d. h. »Hochmut kommt vor dem Fall«. Die erste ist eine Zeichnung des Hans Sebald Beham im British Museum, die zweite ein Gemälde von Altdorfer im Kaiser-Friedrich-Museum. Der Verfasser glaubt, daß diese Kompositionen, beide von 1531, zurückgehen auf irgend ein um diese Zeit verfaßtes Stück, das dann zugleich die vielen Übereinstimmungspunkte zwischen dem Bilde und der Zeichnung erklären würde, die in so verschiedenen Teilen Deutschlands gleichzeitig entstanden. Beide Darstellungen sind abgebildet.

K. A. C. Creswald schreibt über die Entwicklungsgeschichte des persischen Kuppelbaues, von den frühesten Zeiten bis heute, während Bernard Backham einiges über den Stecher Hancock mitteilt und dessen Beziehungen zu der Emailfabrik von Janssen in Battersea bei London. Beide Aufsätze sind illustriert.

Sir Claude Phillips veröffentlicht Notizen über einige Bildnisse; das Porträt des Grafen von Provence, später Ludwig XVIII., von François Hubert Drouais (Smlg. Hugh Morrison in Fonthill) und Rubens' Damenbildnis in derselben Sammlung, denen sich die Besprechung eines ebendaselbst befindlichen Bildnisses der englischen Königin Elisabeth, von Lucas de Heere, anschließt. Alle drei Gemälde sind abgebildet.

Bowyer Nichols bespricht in einem illustrierten Aufsatz die Londoner Ausstellungen zur finanziellen Unterstützung nationaler Unternehmungen, während Cust und F. Jos. van den Branden den XXX. Teil der Notizen über Bilder in den Königl. engl. Sammlungen veröffentlichen. Diesmal bringen sie den ersten Teil der Bilder von Joost und Cornelis van Cleve. Van den Branden, der bekannte Antwerpener Archivar, jetzt als Flüchtling in London, fügte seine archivalischen Funde, van Cleve betreffend, Custs Notizen bei. Die Bildnisse des Malers und seiner Frau, beide in Schloß Windsor, sind mit abgebildet und weiter eine dort befindliche, Joos und Cleve zugeschriebene Anbetung der Hirten. — J. O. Kronig schreibt über Bilder des seltenen Leidener Rembrandtschülers Carel van der Pluym, † 1672, eines Verwandten Rembrandts. Ein Bild, das Kronig ihm zuschreibt, ist in dem Aufsatz abgebildet.

Die Nummer enthält eine A. V. bezeichnete Besprechung von V. Roths Beiträgen zur Kunstgeschichte Siebenbürgens. Das Buch wird gelobt, die Abbildungen aber gerügt wegen ihrer schlechten Ausführung. F. G. bespricht die Monographie, welche George Williams über Laurent Delvaux (1696—1777) geschrieben hat, herausg. von Oest, Brüssel.

Die **Februarnummer des »Burlington Magazine«** bringt als Titelbild das Bildnis eines vornehmen Venezianers aus dem 18. Jahrhundert, von Alessandro Longhi gemalt, Herrn Henry Harris in London gehörend, der es 1911 auf der Venezianischen Ausstellung im Burlington Fine Arts Club zeigte. Es gehört zu den feinsten Bildnissen der damaligen Malerei. Der Dargestellte war Prokurator von San Marco und hieß laut Überlieferung Mocenigo.

C. J. Holmes macht den sehr gelungenen Versuch, ein bis jetzt dem Coello zugeschriebenes Porträt Philipps II. in der National Portrait Gallery der italienischen Malerin Sofonisba Anguissola zuzuschreiben. Das Bildnis, sowie das Bild eines Mönches von Anguissola (Sammlung Cook, Richmond) sind abgebildet. Gustavo Frizzoni publiziert einen für ihn ins Englische übersetzten und zusammengezogenen, jedoch (laut Notiz der Redaktion) nicht in seiner englischen Fassung mit seinem »Imprimatur« versehenen Aufsatz über Studien des Cesare da Sesto mit Bezug auf seine Gemälde. Zahlreiche Studien sind abgebildet, und der Aufsatz gibt an, zu welchen Bildern diese die Vorstudien sind.

Charles Aitkin schreibt über Kunst und Ästhetik aus Anlaß eines Buches von Clive Bell, das den Titel »Art« führt und 1914 bei Chatto u. Windus in London verlegt ist.

Martin S. Briggs schreibt über das Genie Berninis, ohne Neues darüber zu sagen, offenbar durch das Studium der »admirabel biographies« französischer, deutscher und italienischer Autoren angeregt, die er im Anfange seines Aufsatzes rühmt. Abbildungen bekannter Werke Berninis sind beigefügt.

J. Tavenor Perry unterzieht die Holztüren der Kirche S. Maria im Kapitol in Köln einer eingehenden Untersuchung, die ihn zu dem Schluß bringt, daß die Türen dem Anfange des elften Jahrhunderts angehören. Die Frage, weshalb die Türen nicht in Bronze ausgeführt wurden, beantwortet er folgendermaßen: entweder ist ein vollständiges Holzmodell für die Arbeit hergestellt und der Bronzeguß niemals ausgeführt, oder man hat von Anfang an eine Nachahmung in Holz beabsichtigt, die, wenn vergoldet, sich nicht von einer vergoldeten Bronzetür unterscheiden ließ.

K. A. C. Creswell bringt den Schluß seines Aufsatzes über die Entwicklung der Kuppel in der persischen Baukunst (mit vielen interessanten Abbildungen).

Besprochen werden; James King Hewisons Buch über »the Runic Roods of Ruthwell and Bewcastle (Glasgow,

John Smith & Son); Louis Ambler, The old Halls and Manor Houses of Yorkshire (London, Batsford); Galateo of Manners and Behaviors von Giovanni della Casa, mit Einleitung von J. E. Springarn (Bändchen der Humanist Library von Lewis Einstein, verlegt von Grant Richards in London), und endlich allerlei kleinere Bücher von weniger Bedeutung.

J. C. Holmes publiziert Skizzen nach vier ihm am 7. Januar aus seinem Hause gestohlenen chinesischen Bronzen.

Das **Märzheft des »Burlington Magazine«** bringt die Abbildung eines großen Spätbildes des Pieter de Hooch, einen Innenraum mit musizierenden Leuten darstellend. Dem Bilde, das schon von Hofstede de Groot (Kritisches Verzeichnis Nr. 152) beschrieben wurde, gibt hier Lionel Cust einen Begleittext, wobei die von de Groot nicht richtig angegebenen Maße verbessert werden. Sie sind $40^1/_2 \times 33$ inches.

Martin S. Briggs gibt den Schluß seines in der vorigen Nummer begonnenen Bernini-Aufsatzes, während Herbert Cook weitere Bildnisse von der Hand der Sofonisba Anguissola zu identifizieren versucht. Es sind: der Witwer mit seinen Kindern (Dublin), Hamilear Anguissola mit seinen Kindern (Smlg. Hage in Nivaagaard, Dänemark), des Künstlers Schwestern (früher Smlg. Raczynski), Selbstbildnis von 1558, bezeichnet und datiert (Earl of Arshburnham), Selbstbildnis von 1561, bezeichnet und datiert (beim Grafen Spencer).

Sir Martin Conway beschreibt Kunstschätze aus der Zeit Karls des Kühnen (mit Abbildungen), und Robert C. Witt bespricht die kürzlich erschienenen Kataloge der Gemäldesammlungen Cook-Richmond (II. Band) und Benson (in London und Buckhurst). L. W. King schreibt über Ausgrabungen in Babylon, wobei schöne Abbildungen gegeben werden. Neues bringt der Aufsatz aber, so weit wir wissen, nicht: es sind Erinnerungen an Kings Zusammensein mit Dr. Koldewey in Babylon im Jahre 1901.

Infolge einer Bitte der New Yorker National Sculpture Society veröffentlicht die Redaktion einen Aufruf der genannten Gesellschaft an alle Kriegführenden, die europäischen altwürdigen Kunstdenkmäler nicht zu vernichten. Die Gesellschaft bezweifelt es, ob die Europäer überhaupt einsehen, was eigentlich diese enormen Kunstschätze für die Menschheit im allgemeinen und für Europa im besondern bedeuten.

Unter den Bücherrezensionen finden wir nur eine, die ein deutsches Buch betrifft, nämlich die von Karl Simons Buch über Gottlieb Schick (ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800), die außer einer kurzen Inhaltsübersicht die Bedeutung Schicks nach den Abbildungen als keine besonders große feststellt. Unter den Notizen ist eine Mitteilung über Bredius' Bol Entdeckung, die wir in der »Kunstchronik« brachten und der dieselben Abbildungen (mit Text von Lionel Cust) beigefügt sind.

Im **»Connoisseur« vom Dezember** schreibt C. Reginald Grundy über zwei vlämische Kunstzentren, womit er Antwerpen und Brügge meint, und gibt dabei Abbildungen nach größtenteils allgemein bekannten Gemälden wie Jan van Eycks Porträt seiner Frau, die »Verkündigung« von Petrus Christus, Memlings »Mystische Ehe der hl. Katherina«, »Die Madonna, die dem Kinde einen Apfel reicht«, »Die Anbetung der Könige«, der linke Flügel des Antwerpener Triptychons von Hans Memling usw.

Von Haldane Macfall bringt die Nummer den zehnten Teil der Folge über Möbel, worin die »Mahagoniholzjahre« behandelt werden und eine interessante Reihe von Stühlen abgebildet ist, namentlich verschiedene Arten von 1730 bis 1770.

Auch mit hübschen Abbildungen illustriert sind die »Bemerkungen über Stiche und Zeichnungen vom alten London«.

Die »International Society of Sculptors, Painters and Engravers«, die in der Grosvenor-Galerie eine permanente Ausstellung unterhält, zeigt keine deutschen Kunstwerke mehr. Von verschiedenen Seiten hat man dieses Mißtrauen gegen die deutschen Mitglieder und Ehrenmitglieder verurteilt, aber nach der Meinung des Verfassers ist es nur eine Äußerung von absoluter Berechtigung und praktischem Sinn. Künstler sind nicht weniger ihrem Vaterlande zugetan als andere Leute, und wenn man meinen wollte, die deutschen Künstler würden nicht mit gleicher Bereitwilligkeit ihrem Lande in dem heutigen Kriege helfen, als die Eisenarbeiter oder Wurstmacher, würde man die Künstler damit blamieren. Wir würden also — sagt der Verfasser — dem Feind helfen und ihn unterstützen, wenn wir ein Gemälde von einem deutschen Eigentümer zu Verkaufszwecken ausstellten. Nach dieser Erklärung des vom genannten Verein eingenommenen Standpunktes fängt die eigentliche Besprechung der Ausstellung an, die diesmal nicht so anregend ist wie gewöhnlich; nicht weil keine deutschen Bilder da sind, sondern durch die lähmende Wirkung, die der Krieg offenbar auf die Arbeitsfähigkeit der ausstellenden Künstler ausübt.

»Die Töchter Venedigs« ist der Titel des ersten Aufsatzes im **Januarheft des »Connoisseur«**. Dieu Clayton Calthrop erzählt von dem reichen Venedig der Tage Tizians und Palma Vecchios, von den üppigen schönen Frauen, die die Maler der Lagunenstadt uns vor Augen gezaubert haben. Einige Beispiele sind in dem Aufsatze abgebildet: »Isabella Gonzaga mit ihrem Sohne« nach einer Kopie, die Pordenone nach einem jetzt verschollenen Bilde Tizians anfertigte, ein »Frauenporträt« von Paris Bordone, »Judith« von Giorgione, »Daphnis und Cloe« von Paris Bordone, »Venus und Mars« von Paolo Veronese und »Jupiter, von den Nymphen ernährt« von Tintoretto.

In diesem Heft finden wir eine reich illustrierte Besprechung des Buches von Cecil Boyce über die »Englischen Möbel von 1660 bis 1760«, das von B. T. Batsfords Verlag herausgegeben wurde und das hier außerordentlich gut beurteilt wird.

Ernest W. Low schreibt über englische Siegel und gibt viele Abbildungen dabei.

Die Ausstellung von »Alten Meistern« in der Grosvenor-Galerie unterscheidet sich — so sagt der »Connoisseur« — nicht in der Qualität von ihren Vorgängern, sondern nur in der Weise, wie der Ertrag benutzt werden soll. Wurde dieser in früheren Jahren für einen künstlerischen Zweck bestimmt, so kommt dieses Jahr alles in die Kasse des englischen Johanniter-Ordens.

Die Gemälde, die in dieser dritten nationalen Ausstellung aus Privateigentum gezeigt werden, gehören dem Captain Archibald Morrison of Basildan, Mr. Hugh Morrison of Fronthill, Mr. Alfred Morrison, Lady St. Cyres und Miss Bishop. Das früheste Bild stellt die Madonna mit dem Kinde dar und rührt von Marco d'Oggione her. Auch ist ein Bild von Leonardo da Vinci ausgestellt, jedoch wird an der Echtheit gezweifelt. Es ist die bekannte Flora (wir zitieren den »Connoisseur«), nach der Richard Cockle Lucas seine nun berühmte Florabüste modellierte.

Ein hübsches kleines Bild ist der »Heilige Sebastian« von Giorgione. Weiter nennt der »Connoisseur« u. a. den »Triumph des Pan« von Poussin, den »Raub der Europa« von Claude Lorrain und Bassanos »Anbetung der Hirten«.

Von Rembrandt zeigte die Ausstellung das 1643 datierte Porträt des »Ephraim Bonus« und »Hendrickje Stoffels,

nach dem Bade, in einen weißen Mantel gehüllt«, das bekannte schöne Bild aus Rembrandts letzter Zeit.

Ein prächtiges männliches Porträt, sowie ein mehr konventionelles Bild der Gräfin von Leicester und ihrer Schwester, der Gräfin von Carlisle, zeigten van Dyck, von dessen Lehrer Rubens eine nicht sehr besonders schöne »Heilige Familie« und eine prachtvolle Skizze für das große Bild der vier Evangelisten in der Grosvenor-Galerie ausgestellt waren.

Auch waren mehrere fürstliche Porträts zu sehen: Ludwig XIII. von Champaigne, Karl III. von Spanien von Goya (eine Wiederholung des Bildes im Prado) und die »Elisabeth von Valois«, dritte Gemahlin Philipps II. von Spanien, von Antonio Moro. Außerdem noch schöne Landschaften von Hobbema und Turner, und als einziges mittelalterliches Bild das Triptychon von Hans Memling, das 1911 in der Grafton-Galerie gezeigt wurde.

Zum Schluß nennt der »Connoisseur« noch eine herrliche Wasserfarbenzeichnung Dürers, einen Vogelflügel darstellend, ein sehr gutes Porträt eines Herrn, wahrscheinlich Sir Henry Guildford, von Bartholomeus Bruyn, und einige französische Gemälde, zwei Watteaus, ein Mädchenbild von Greuze, und das Porträt Ludwigs XV., als er noch Kronprinz war, gemalt von Rigaud.

Auch waren mehrere holländische Bilder da aus dem 17. Jahrhundert, etwa sechs von Teniers, ein schöner Albert Cuyp, eine prachtvolle Landschaft von Paulus Potter, einige Bilder von Gerard Dou, Ostade, du Jardin und van der Heyden.

In der Galerie Colnaghi und Obach waren ebenfalls alte Meister ausgestellt, zwar nur 17 Gemälde, aber — wie der »Connoisseur« meint — alle von außerordentlich guter Qualität. Die beiden Porträts von Raeburn, Alexander Carres of Caverse und seine Gemahlin darstellend, wurden noch nie vorher öffentlich gezeigt, obgleich sie zu den besten Werken des Meisters gehören. Weiter waren ausgestellt ein vorzügliches Kinderporträt Romneys, des »Viscount von Hampden« von Gainsborough, das Bild eines lachenden jungen Mannes aus der letzten Periode Rembrandts, zwei schöne Metsus, die an Vermeer erinnern, der »Briefschreiber« und der »Empfänger eines Briefes« ein guter Chardin, das Campo Santo von Venedig von Turner und einige Gemälde von Teniers, Ruysdael und Wouwerman.

In einem anderen Raum derselben Kunsthandlung werden Fächer und Malarbeit auf Seide von Charles Conder und Miss Mary Davis gezeigt. Der Ertrag beider Ausstellungen soll wohltätigen Stiftungen zukommen.

Wir finden in dem »Connoisseur« eine Abbildung der von der »Fine Art Publishing Company« angefertigten Reproduktion eines Teils des Vertrags, in dem die Neutralität Belgiens 1831 garantiert worden ist. Man hat demselben den Titel gegeben: »The Scrap of Paper« (»Der Fetzen Papier«!) Abgedruckt ist die englische Übersetzung der Artikel II und VII und darunter die Nachbildungen der Unterzeichnungen von Palmerston, Sylvan van de Weyer, Sennft, Bülow und Pozzo de Borgo. Diese Abbildung wird für fünf Schilling (fünf Mark) zugunsten der Stiftung des Prinzen von Wales verkauft.

Die **Februar-Nummer des »Connoisseur«** bringt die Abbildungen einiger noch nie veröffentlichten Porträts von Sir Thomas Lawrence. Es sind ein Bildnis von Mrs. Hutchinson, im Besitze von Mr. W. E. Darwin, ein 1826 datiertes Porträt, jetzt in der Gallery Sully, die Prinzessin Lieven aus der Sammlung des Grafen von Montalt, die Kinder der Mrs. Calmady, ein allerliebstes Doppelporträt aus der Sammlung des verstorbenen Herrn C. J. Wertheimer, ein Bildnis von Lady St. John, Eigentum W. Mackays, und das Porträt John Hunters in der Galerie Tooth.

Das Buch von Mr. W. G. Thomson über in England angefertigte gewebte Wandteppiche wird in diesem Heft von Mr. Renald Clowes besprochen. Verschiedene schöne Stücke sind dabei abgebildet. Merkwürdig sind zwei davon mit sehr eigentümlichen, aus China oder Indien entlehnten Darstellungen.

Lady Victoria Manners bringt im **März-Heft des »Connoisseur«** den zweiten Teil ihres Aufsatzes über die Sammlung Axenden, und gibt dazu einige Abbildungen von Bildnissen des Peter Lely, Godfried Kneller u. a.

Unter dem Titel »Schätze, die verschwinden« schreibt Fred Roe über alte Möbel und Holzarbeiten in Flandern und im Norden Frankreichs. Vor etwa zwanzig Jahren war dieser Teil Europas sehr reich an alten kunstgewerblichen Gegenständen, doch allmählich sind diese spärlich geworden. Vieles davon ist nach England übergesiedelt und dadurch »vor Zerstörung durch die deutschen Barbaren« geschützt. Von den Abbildungen ist am schönsten die einer Truhe, nordfranzösische Arbeit des 15. Jahrhunderts, jetzt im Londoner Victoria and Albert Museum.

Auch im folgenden Aufsatz wird ein Zweig des alten belgischen Kunstgewerbes behandelt, diesmal die Eisenarbeit. Drei Türen mit schöner Zierarbeit in Eisen sind dabei abgebildet, eine aus dem 13. Jahrhundert vom Dom zu Lüttich, zwei aus dem 15. Jahrhundert, die eine von der Notre Dame in Hal, die zweite vom Rathaus in Brüssel. Eine Menge kleiner Abbildungen zeigt uns, wie künstlerisch man damals dort in Eisen zu arbeiten wußte.

In dieser Nummer finden wir außerdem große Abbildungen der beiden berühmten Schlösser der Marquess of Northampton. Das erste Schloß, Compton Wynyates in Warwick, wurde während der Regierung Heinrichs VIII. von Sir William Compton, dem Urgroßvater des ersten Herzogs von Northampton, gebaut. Der ursprüngliche Name ist »Vineyard« (Weinberg). Das zweite Schloß, Castle Ashby, ist eins der schönsten Beispiele des frühen Jacobinischen Stiles. Einer seiner Baumeister war der bekannte Inigo Jones.

Mehr spaßig als schön sind die Porzellan- und Fayence-Figuren aus Staffordshire, die uns Woolliscroft Rheid in der **April-Nummer des »Connoisseur«** zeigt. Er erzählt uns von den Verlobungs- und Ehedarstellungen, die in den Porzellanfiguren dieser Fabrik wiedergegeben wurden.

Der Connoisseur enthält weiter noch einen Aufsatz von W. E. Gray über das Sammeln von Kriegsmedaillen und den zweiten Teil einer schon früher angefangenen Folge von Aufsätzen Leonard Welloughbys über die Stadt Worcester. Beide Aufsätze sind von zahlreichen Abbildungen begleitet. Von zwei schönen Bildern bringt die Nummer Reproduktionen, nämlich von einer Landschaft von Corot, im Besitze des John Kirkhope in Edinburgh, und von einem Bildnis von Lady Mary Bentinck, Tochter des dritten Herzogs von Portland, gemalt von Sir Thomas Lawrence, jetzt in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.

Eine gute alte Bekannte, jedem deutschen Touristen, der das Haager Mauritshuis (wo es als Leihgabe ausgestellt war) besuchte, eine liebe Erinnerung: Rembrandts »Frau bei der Toilette«, finden wir in einem Aufsatz über die Sammlung Davis im **Studio** vom 15. März 1915. Aber die seit November erschienenen Nummern dieser Zeitschrift bringen weiter nichts, was für unsere Leser von direktem Interesse sein dürfte.

»Oud Holland«, Jahrgang XXXIII, 1. Lieferung. Von Dr. Jan Veth, der schon früher interessante Studien über

die Einflüsse italienischer Kunst veröffentlichte, die bei Rembrandt auftreten, bringt diese Lieferung einen Aufsatz über »Rembrandt und die italienische Kunst«. Die zahlreichen Beispiele von Anlehnungen an italienische Motive sind durch die vielen beigegebenen Illustrationen sehr bequem zu prüfen. Entlehnungen sind es nicht, aber, wie der Verfasser deutlich hervorhebt, haben gewisse Haltungen (z. B. von Bildnissen des Moretto und des Francesco Ferrucci, von Einzelfiguren aus Raffaels Transfiguration und der Schule von Athen) den Meister beeinflußt. Rembrandts Sibylle der Sammlung Davis in Newport bringt Veth mit der bekannten Sibylle Domenichinos im Palazzo Borghese in Zusammenhang.

Auf festerem Boden steht Hofstede de Groots Aufsatz über ein Bildnis von Frans Hals, das ohne jeden Zweifel Jacob van Campen darstellt. Es befindet sich als Bildnis eines Unbekannten im Museum zu Amiens und stimmt genau zu dem Kopf des Bildnisses van Campens, das in dem 1661 erschienenen Buche von Vennekool über das Amsterdamer Rathaus, dessen Erbauer van Campen war, vorkommt. Es gibt im Amsterdamer Kupferstichkabinett eine Zeichnung, der dasselbe Bild zugrunde liegt. Diese Zeichnung wird dem Jan Lievens zugeschrieben, jedoch, nach der Meinung de Groots, mit Unrecht. Das Bild, der Stich und die Zeichnung sind bei dem Aufsatz abgebildet.

Dr. A. Bredius publiziert zwei von ihm aufgefundene Testamente des Jacob van Ruisdael. Nach einem Aufsatz von Dr. H. E. van Gelder über Wollebrandt Geleynsz de Jongh bringt die Lieferung sehr interessante Mitteilungen von Professor Six über die letzten Lebensjahre des Seidenwebers Paschier Lamertijn, von dessen Hand prachtvolle Tischtücher erhalten sind. Eines davon, 1622 datiert und jetzt in der Kaiserlichen Schatzkammer zu Moskau befindlich, ist als Ganzes abgebildet; von einem zweiten, datiert 1621, jetzt auf Schloß Rosenborg in Dänemark, bringt die Lieferung die Abbildung eines Details. Dr. J. de Hullu schreibt über den Porzellanhandel der Ostindischen Compagnie und Cornelis Pronk als deren Zeichner, während endlich kleine Archiv-Notizen verschiedener Art die reiche Lieferung beschließen.

In der 6. Lieferung des »**Bulletin**« des holländischen »**Oudheidkundigen Bond**« widmet der in Rom ansässige Holländer Dr. G. J. Hoogewerff einen schönen, reich illustrierten Aufsatz der Villa Borghese und deren Erbauer, Jan van Santen, der ein Holländer war. Die Lieferung bringt ferner Referate über die Jahressitzung des Bundes, einen Aufsatz von Dr. Elisabeth Neurdenburg über persische Keramik, die für das »Nederlandsch Museum« in Amsterdam erworben wurde, Mitteilungen von Professor Martin über Neuerwerbungen des Mauritshuis im Haag (Knabenbildnis des Jacob Baeker 1634, aus der Sammlung Steengracht; M. van Musscher 1687, Bildnis des holländischen Residenten in Tripoli, Thomas Hees), und endlich Mitteilungen von Dr. E. Haslinghuis über die neuen Denkmalschutz-Gesetze in England und Frankreich. Den Schluß der Lieferung bilden Rezensionen, Referate und kleine Nachrichten. *V.*

NEKROLOGE

Madrid. Ganz unerwartet starb hier der Maler und Unterdirektor am Pradomuseum **D. Salvador Viniegra** im Alter von 52 Jahren. Er stammte aus Andalusien und genoß seine Ausbildung vornehmlich an der Akademie in Cadiz. Er war einer der letzten talentierten Vertreter der Historienmalerei älteren Schlages. Durch seine großen genrehaften Darstellungen aus dem Stierkämpferleben, besonders aber durch die vielfach reproduzierte »Segnung der Fluren« hat er sich auch in Deutschland bekannt gemacht. *m.*

Der Bildhauer **Josef Höffler** ist am 28. März 1915 in Bergzabern einem langjährigen Leiden erlegen, in seinem eben begonnenen 37. Lebensjahre. Damit erleidet die deutsche Bildnerei einen besonders schweren Verlust. Denn Höffler war einer der wenigen Künstler, denen ein durchaus eigenartig empfundenes Ideal klar vor der Seele schwebte, und er besaß die Kraft, seinen Vorstellungen einen ihnen voll entsprechenden Ausdruck zu geben. Er vertrat damit die echte deutsche Art, sich von allen Tagesströmungen und Überlieferungen frei zu halten. Ist auch sein Werk nicht groß an Umfang, so wird es mit Ehren seine Stellung innerhalb der deutschen Kunst bewahren. Und die Nachfolgenden werden gut tun, an das von ihm Geleistete anzuknüpfen, da es ihnen den Weg für ein weiteres Aufsteigen weist.

Vor sieben Jahren konnte ich in der Zeitschrift für bildende Kunst (1908, S. 255) zum erstenmal auf ihn hinweisen; Dr. H. Börger hat dann in der Zeitschrift »Die Plastik« (1912, S. 69) Näheres über ihn mitgeteilt. An der ersten Stelle finden sich vier Abbildungen seiner Werke, an der zweiten deren achtzehn. Man kann sich daraus eine weitreichende Anschauung von der Eigenart seines Wesens bilden. Von öffentlichen Sammlungen besitzt die Hamburger Kunsthalle seinen Hagenbeck und die Büste des Grafen Götzen; das Dresdner Albertinum den Kopf eines Jünglings; Herr Rump in Hamburg besitzt einen ausgezeichneten lebensgroßen weiblichen Akt in kauernder Stellung; in Berliner Privatbesitz wird ein Jünglingskopf (nur von der Stirn bis zum Kinn reichend) mit Recht als ein Werk gepriesen, das sich den kraftvollen Schöpfungen Griechenlands vergleichen läßt. Die meisten dieser Arbeiten sind in Lindenholz von dem Künstler selbst geschnitzt. Einige davon, sowie einige Gipsabgüsse befinden sich noch im Besitz der Witwe.

Hat er auch bereits frühzeitig die Holzbildhauerei erlernt, so konnte Höffler doch erst spät zur Ausübung seiner Kunst gelangen, da eine lange Wanderzeit, dann der Besuch der Münchener Akademie und endlich das Handwerk des Möbeltischlers, dem er bis zuletzt oblag, um sich seinen Lebensunterhalt zu erwerben, ihm den größten Teil seiner freien Zeit nahmen. Eigentlich hat er erst in den letzten acht Jahren seines Lebens für sich arbeiten können, und auch da nur abends nach des Tages Mühe, und Sonntags. Daß sich unter den etwa drei Dutzend Werken, die er geschaffen hat, mehrere nahezu lebensgroße ganze Figuren und viele vollkommen durchgeführte Büsten befinden, muß unter solchen Umständen wundernehmen: es wird dadurch der rastlose Eifer seines Schaffens bewiesen.

Am 18. März 1879 war er in Kaiserslautern geboren, erlernte dort die Holzbildhauerei; nach langen Wanderjahren entschloß er sich zum Besuch der Akademie; der Anblick der Werke Rodins bei einem kurzen Aufenthalt in Paris scheint ihm den entscheidenden Anstoß gegeben zu haben, ohne ihn von seiner Eigenart abzubringen; von 1905 an war er durch eine Reihe von Jahren Meister in einer Hamburger Möbelfabrik; dort schuf er, auf Lichtwarks Veranlassung, der sich väterlich seiner und seiner Familie annahm, 1908 die Büste des Grafen Götzen und 1909 die Hagenbecks. Während der letzen Jahre seines Lebens verhinderte ihn eine tückische Krankheit am Arbeiten.

Neben seinen Bildnissen sind auch seine Tierfiguren, wie seine meisten Arbeiten in Lindenholz geschnitzt, hervorzuheben; sie zeichnen sich durch ein außerordentliches Verständnis für die Bewegungen des Tierkörpers aus und erreichen vielfach eine wahrhaft monumentale Erscheinung. Größte Lebendigkeit bei höchster Vereinfachung bildeten sein Streben, dem er bis an sein Ende treu blieb.

W. v. Seidlitz.

In dem Wiener Villenvorort Neuwaldegg starb der Maler und Radierer **Ludwig Hans Fischer,** der hauptsächlich durch seine Aquarelle aus Italien und dem Orient bekannt wurde, im Alter von 67 Jahren. Auch als Mitarbeiter an unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« hat er in früheren Jahren sich öfters betätigt.

Geheimrat Prof. Dr. **Jakob Stilling,** der bekannte Spezialist für Augenkrankheiten an der Straßburger Universität, ist im Alter von 72 Jahren nach kurzer Krankheit gestorben. In ihm verliert die elsässische Kunst einen werktätigen Förderer; besonders jüngere Künstler verdankten ihm manche Ermunterung und Unterstützung während ihrer Studienzeit. Der edle Menschenfreund hat durch diese verständnisvolle und ganz im Geheimen betätigte Kunstliebe der hiesigen Kunst große Dienste geleistet. *K.*

Am 2. Mai starb in München der Maler **David Neal,** der sich vor 40 Jahren durch seine Historienbilder im Stil Pilotys (Cromwell bei Milton, Maria Stuart usw.) und durch seine Porträts einen gewissen Namen gemacht hatte. Er war am 20. Oktober 1838 zu Lovel in Nordamerika geboren und 1869—76 Schüler von Piloty. Er war zeitweise in Paris und in New York tätig. *m.*

WETTBEWERBE

Die unter dem Protektorat des Kardinalfürsterzbischofs von Wien, Dr. Pifft, stehende **Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst** hat unter ihren Mitgliedern eine **Konkurrenz** für Entwürfe zu Kriegsgedenkzeichen veranstaltet, und zwar betrugen die ausgesetzten Summen 3000 Kronen. Die Ausschreibung war auf drei Arten von Kriegsgedenkzeichen beschränkt: 1. Auf einfache Plaketten in Guß, gepreßter oder getriebener Arbeit als Erinnerungszeichen für Familien an ihre während des Krieges 1914/15 gefallenen Mitglieder. 2. Auf Epitaphe in Plastik; Material: Stein oder Bronze. 3. Auf farbige Entwürfe für epitaphähnliche Kriegsgedenkzeichen in Intarsia, Mosaik und als Wandmalereien al fresco. Die beiden letzten Arten sind gedacht für Kriegsgedenkzeichen an den Innen- und Außenwänden von Kirchen, Friedhöfen, Rathäusern und sonstigen öffentlichen Gebäuden. Von den eingelaufenen Entwürfen für Plaketten wurden von der Jury vierzehn Stücke von Bormann, Endstocher, Forstner, Riedl, Six und Stundl als zur Ausführung besonders geeignet ausgewählt. Von den Entwürfen für Epitaphe wurden zehn Arbeiten von Bormann und Weber, Philipp, Riedl, Schadler, Schwathe und Six zur weiteren Ausführung im großen Maßstabe bestimmt. Von den Epitaphentwürfen für Intarsia, Mosaik und Fresko wurden die Arbeiten von Forstner und Reich ausgezeichnet.

Schwäbischer **Wettbewerb für Kriegerabzeichen.** Der Bund Heimatschutz und einige andere Verbände schreiben jetzt mit Unterstützung der Königl. Zentralstelle für Handel und Gewerbe in Stuttgart zum 1. Juni d. J. einen Wettbewerb um Entwürfe für Kriegerabzeichen und Gedenktafeln aus. Zugelassen sind Deutsche, die in Württemberg oder Hohenzollern geboren oder ansässig sind. Für Preise und Ankäufe stehen 1500 Mark zur Verfügung.

DENKMALPFLEGE

Agram. Die Restaurierungsarbeiten im Prunksaal des Kultuspalais sind vollendet. Die Veranlassung zur Restaurierung bot die Erweiterung des Palais durch zwei Flügeltrakte und der Aufbau eines zweiten Stockwerkes.

ARCHÄOLOGISCHES

Der königliche Friedhof an der Chephren-Pyramide. Um die Pyramiden von Gizeh lärmen englische Hilfstruppen: Australier, Indier und Kanadier, die europäische Höflichkeit und Kultur nicht kennen. Man muß bange Sorge um die in diesen Gegenden begonnenen Ausgrabungen haben, nachdem Ausschreitungen dieser Truppen, die England zu »Kulturzwecken« versammelt hat, mehrfach schon konstatiert sind. — Und eben bringt das Aprilbulletin des Bostoner Museum of Fine Arts hochinteressante Berichte über zu Beginn des verflossenen Jahres durchgeführte Ausgrabungen an der Stätte, wo jetzt die Engländer weilen. Über den Beginn der ägyptischen Expeditionen des Bostoner Museums habe ich an dieser Stelle, »Kunstchronik« vom 25. September 1914, ausführlich behandelt. Die Amerikaner glaubten zuerst, daß sie nur noch wenig abschließende Arbeiten an der Pyramide des Chephren zu machen hätten, aber es war ein Irrtum. Denn das Bulletin kann folgende Resultate dieser Ausgrabungstätigkeit kundgeben: 1. Der größte Teil der Reihen von massiv gebauten Mastabas des südlichen Friedhofs an der Chephren-Pyramide wurde ausgeräumt. 2. Die königlichen Mastabas dieses südlichen Friedhofs sind in die Zeit des Chephren selbst zu datieren. 3. Die dazwischenliegenden späteren Mastabas gehören in die fünfte Dynastie. 4. Die auch in der Gegenwart so wichtigen Beziehungen zwischen Ägypten und Syrien werden in der Zeit der vierten Dynastie durch wichtige Tatsachen erläutert. 5. Lebensgroße Porträts in Kalkstein von acht Mitgliedern der königlichen Familie des Chephren wurden gefunden. Diese Köpfe sind solche magischen Extraköpfe, von denen man annimmt, daß sie den wirklichen Kopf des Toten ersetzen sollten, für den Fall dieser in den Gefahren der anderen Welt verloren ging.

Im einzelnen sei noch bemerkt: die den Amerikanern zugewiesene Ausgrabungsfläche in Gizeh schien erschöpft. Als aber im August und September 1913 Reisner und Fisher bei Arbeiten über die Datierung der verschiedenen Friedhöfe um die Pyramiden noch nach inschriftlichen Beweisen suchten, die bisher gefehlt hatten, kamen nicht allein solche zutage, sondern auch die bereits erwähnten wichtigen Funde und Feststellungen konnten gemacht werden. Wie es scheint, waren die als ausgeräumt und geplündert angesehenen Mastabas, namentlich die des inschriftlich genannten Snefru-Seneb nicht sorgfältig, ja sogar — trotz der Beteiligung eines nicht genannten europäischen Archäologen — ziemlich leichtfertig untersucht gewesen. Die ganze Reihe der großen Mastabas wurde nunmehr durch die Bostoner Expedition ausgeräumt. Bei dieser Gelegenheit wurde der Porträtkopf des Gemahls einer Prinzessin, der der Prinzessin selbst, der eines ägyptischen Fürsten und seiner Gattin, die vermutlich von Negerabstammung war, dann eine Reihe weiterer Porträtköpfe gefunden, zwischen denen teilweise Familienähnlichkeit konstatiert werden konnte. Das Weib des Fürsten oder Prinzen, das einen ausgesprochenen Negroidentypus hat, kann als das älteste bekannte Porträt eines Negers angesehen werden, obwohl die Fürstin möglicherweise nicht reiner Negerabstammung, sondern wahrscheinlich die Tochter eines ägyptischen Fürsten und einer Negersklavin war. Ein anderer weiblicher Kopf stellt eine Ägypterin vom aristokratischsten Typus dar, mit fein modelliertem Schädel und anmutigem Gesicht. Zwei männliche Köpfe sind sicher unägyptisch und können in das westliche Asien verwiesen werden, wahrscheinlicher aber sind sie Söhne asiatischer Weiber aus dem pharaonischen Harem, in den Frauen aus Asien als Gefangene, als Tribut oder als Frauen der Könige Ägyptens kamen. Von den Kalksteinköpfen, deren Wichtigkeit, was künstlerisches, historisches und allgemein menschliches Interesse betrifft, mit denen der Mykerinus-Statuen verglichen werden darf, sind vier in

das Bostoner Museum gelangt, vier blieben im Museum von Kairo.

Seitdem die Amerikaner vor Jahren in Gizeh zu graben begonnen hatten, war es ihnen klar geworden, daß die in regulären Reihen aufgeführten Mastabas den königlichen Friedhof der vierten Dynastie bildeten. Die neuen Ausgrabungen haben ergeben, daß dieser königliche Friedhof aus drei Hauptgruppen von Mastabas, dem westlichen, dem südlichen und dem östlichen Friedhof bestand, die ein jeder nach einem einheitlichen Plan angelegt waren. Die datierten Funde zeigen, daß die westlichen Mastabas der Cheops-, die östlichen der Mykerinus-Periode angehören. Nachdem in den südlichen massiven Mastabas das Siegel eines Beamten des Chephren gefunden war, ist es zweifellos, daß die massiven Mastabas mit den weißen Kalksteinköpfen in die Periode des Chephren zu datieren sind. Die acht lebensgroßen Porträtköpfe können als Hofleute des Chephren, wahrscheinlich auch alle als Mitglieder der königlichen Familie angesehen werden. Diese Männer und Frauen, deren Gesichter wir nun sehen können, sprachen einst mit Cheops und Chephren und sahen den Bau der ersten und zweiten Pyramide. Sie opferten einst in dem Grabtempel des Cheops und können gesehen haben, wie die große Sphinx aus den Felsen herauswuchs.

Die Physiognomien von zweien der gefundenen Porträtköpfe wiesen, wie schon erwähnt wurde, auf Asien. Dort lassen sich allerdings keine Spuren des Verkehrs mit Ägypten zur Zeit der ersten Dynastien finden, obwohl der Malachit und Diorit vom Sinai, Olivenöl aus Palästina, Zedernholz und andere Zedernprodukte aus dem Libanon sich im alten Reich in Ägypten fanden — teils durch militärische Expeditionen, teils durch Handel nach Ägypten eingeführt. So mögen auch Sklaven aus Kleinasien von den Euphratquellen her nach Ägypten gekommen sein. — Aber auch noch andere unägyptische Dinge sind in Gizeh gefunden worden: Töpfereien, die an allerdings spätpalästinensische Gefäße erinnern, sind entdeckt worden. Es ist anzunehmen, daß sie nicht in ihrer Eigenschaft als Tonware, sondern wegen ihres Inhaltes nach Ägypten gekommen sind. Sie mögen Zedern- oder Olivenöl enthalten haben. Diese Ölbehälter repräsentieren einen Typ, der in Gezer gefunden wurde, dort allerdings aus späterer Zeit stammt. Reisner ist der Ansicht, daß diese Töpfereien alle aus Syrien stammen und nicht aus den Zentren der ägäischen Kultur, wie man ebenfalls schließen könnte.

Aus Kerma (siehe die Ausgrabungen der Bostoner Expedition in Kerma, »Kunstchronik« vom 25. Sept. 1914, Sp. 642—644) erhielt das Bostoner Museum die schöne Granitstatue einer ägyptischen Dame namens Sennuwy und einige andere Skulpturen, alle aus dem mittleren Reich, das bislang in dem Museum of Fine Arts schlecht vertreten war. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Münchner Kunstschau. Die Kollektivausstellungen moderner Maler und Zeichner, die die verschiedenen Kunsthandlungen in der letzten Zeit veranstalteten, waren zum größten Teil von wenig Belang. Notiert seien: bei Thannhauser eine Gedächtnisausstellung für den leider zu früh dahingeschiedenen, in den Kämpfen in Nordfrankreich gefallenen Zeichner Georg Pfeil, der, zweifelsohne ein starkes Talent, noch am Anfang seiner eigentlichen Entwicklung stand. Seine Zeichnungen, etwas an den Impressionismus Slevogts anklingend, sind überaus lebendig; Bewegung, Massenszenen wiederzugeben, ist dem jungen Hannoveraner Hauptziel gewesen, das er mit bestem Erfolg erreicht hat. Bei Caspari sah man recht talentierte aber doch noch zu wenig ausgereifte, sehr geschmackvolle Stilleben und Landschaften einer frisch zupackenden jungen Impressionistin Hermine Moos, der man in ein paar Jahren mit ausgeglicheneren Gemälden gerne wieder begegnen wird. Die Arbeiten des in München ansässigen Amerikaners Edward Cucuel, die man bei Heinemann sah, sind zu sehr unter dem Einfluß des mit Cucuel engbefreundeten Leo Putz entstanden, und nicht nur unselbständig, sondern überhaupt viel weniger zielsicher, viel äußerlicher und süßlicher als Putz es jemals ist. Die Frühjahrsausstellung, die Goltz von Werken verschiedener Mitglieder der Münchner Neuen Sezession in seinen Räumen im Luitpoldblock veranstaltet, ist als Ganzes ziemlich mäßig und gereicht den betreffenden Künstlern mit wenig Ausnahmen nicht gerade zu besonderem Ruhm. Turmhoch über alle erhebt sich Purrmann in seinen Radierungen und Zeichnungen. Einige Blätter wie die Landschaft (Nr. 75) und der weibliche Akt (Nr. 76) wirken wie köstliche Probedrucke von Lithographien. Mit diesen Dingen zusammen an einer Wand die in jeder Hinsicht groben Geschmacklosigkeiten eines R. Beeh ansehen zu müssen, bedeutet schon eine starke Zumutung. Neben den sehr ungleichmäßigen graphischen Arbeiten und den Plastiken Lehmbrucks, den geschmackvollen Renoirübersetzungen Nowaks und den Bildern des immer mehr in eine öde Rezeptmalerei geratenden Kars seien einige sehr delikate, höchst geschmackvolle Lithographien Steins, der mit Erfolg nunmehr auch dieses Gebiet betreten hat, und die sehr gelungenen Radierungen und Zeichnungen Großmanns genannt, der alles, was Bewegung heißt, in wirklich neue und eigenartige Formen zu fassen versteht.

Im Goltzverlag ist dieser Tage eine künstlerisch wirklich erfreuliche Kriegspublikation erschienen, ein 10 Lithographien umfassendes Mappenwerk von Hermann Ebers, betitelt »Die Opfer«. Erfreulich, nicht nur weil diese Blätter nicht zu jenen mehr oder weniger spielerischen Kriegsbeiträgen der künstlerischen Heimkrieger gehören, sondern weil hier endlich einmal einer, der draußen war, seine Eindrücke wirklich künstlerisch zu gestalten verstanden, diesen Blättern künstlerische Form und Inhalt zugleich zu geben verstanden hat. Dabei möchte ich die Qualität dieser schlichten, ehrlichen Steinzeichnungen, die eine ganz eigenartige Stimmung durchweht, keineswegs überschätzen. Rein künstlerisch betrachtet stehen sicher die sieben Lithographien, die hier der Deutschschweizer Alfr. H. Pellegrini unter dem Titel »Flüchtlinge und Ruinen« herausgegeben hat, bedeutend höher; das sind gewiß Schöpfungen, die rein technisch und formal betrachtet eine außerordentliche Schönheit und Reife besitzen, zu denen man aber in diesen Tagen jedoch etwas langsamer greift als zu den Blättern von Ebers, weil hier wirklich etwas von jener Kriegsgraphik gegeben ist, nach der man sich so lange vergebens umgeschaut hat.

Zum Gedächtnis des dreißigsten Todesjahres der Münchner Künstler Friedr. Voltz und C. Spitzweg hatte die Galerie Helbing eine sehr lehrreiche Ausstellung von Handzeichnungen dieser beiden Maler veranstaltet. Man gewann da namentlich über Spitzwegs minutiöse Arbeitsweise interessante Aufschlüsse. Sehr zu begrüßen ist es, daß bei Helbing demnächst ein Verzeichnis der Spitzwegschen Handzeichnungen veröffentlicht werden soll. *A. L. M.*

Im **Kölnischen Kunstverein** gibt Hugo von Habermann einen fesselnden Überblick über sein Schaffen während der letzten Jahre. Eine glänzende Leistung malerischer Bravour ist seine rassig-häßliche »Dalmatinerin« von 1913, ebenso sein »rothaariges Mädchen«, ein Bild, in dem er die stärksten Farbenkontraste zu Harmonien zwingt und vor allem sein schon mehrfach gezeigtes »Modell« von 1907:

ein schmales Gesicht mit blitzenden Augen, überschlanke Arme und ein zarter Mädchenkörper von graziösester Schmiegsamkeit, das Ganze in Habermanns raffinierter Pinseltechnik hingeworfen. Von einer neuen, aber wenig sympathischen Seite zeigt ihn seine »Verkündigung« in der Art, wie hier Farbe, Form und Umrißlinie vereinfacht werden, ohne daß es gelingen will, das Erlebnis zum Mysterium werden zu lassen. Etwas matt wirkt das flüchtig gemalte »Mädchen mit einer Urne« von 1913. — Der Badenser Hermann Dischler erfreut durch die Frische seiner Naturbeobachtung in mehreren Motiven aus dem winterlichen Schwarzwald, die ihm den Namen des Schneemalers eingetragen haben, und in zwei anspruchslosen Herbstlandschaften. Der verschneite Hochwald am Feldberg zeigt eine interessante Behandlung der Reflexe von Eis und Schnee; die Bilder aus Hinterzarten mit ihrer ungeheuren Perspektive wirken dagegen fast trocken. — Rudolf Hellwag ist nur mit kleineren Arbeiten vertreten. In den Strandbildern dieses Künstlers, der das Mißgeschick gehabt hat, auf einer Studienreise in England bei Kriegsausbruch interniert zu werden, pulsiert das elegante Leben englischer und französischer Modebäder; intimer scheint sein Schaffen in den tieftonigen »Dünen« und dem »Abend an der Flußmündung«. — Matthias May zeigt neue Radierungen und Lithographien, P. Prött Handzeichnungen Kölner Motive. — Mit großem Vergnügen betrachtet man die Karikaturen der Mitarbeiter am »Simplizissimus«, Thomas Theodor Heine, E. Thöny und Olaf Gulbransson. *B.*

FORSCHUNGEN

Neues von Schwind. In der »Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins« (XXX, 2) veröffentlicht J. A. Beringer eine größere Arbeit über Schwinds Karlsruher Zeit. Auf Grund von bisher unbekannten Akten und Dokumenten wird in die durcheinandergeratenen Daten der Karlsruher Werke Schwinds erstmals Ordnung gebracht. Außerdem werden vier bisher unbekannte Ölgemälde Schwinds nachgewiesen. — Interessanter noch als diese berichtigten und neuen Dinge ist die reiche Folge von neu bekannt gewordenen Handzeichnungen Schwinds. Sie sind dem Liebes- und Gesellschaftsleben und den politischen Strömungen der Zeit zugehörig und zeigen das Können Schwinds von allen Seiten. Die in den Biographien Schwinds meist kurz behandelte Karlsruher Zeit wird durch diese Quellenarbeit in ihrem Reichtum und ihrer Bedeutung erschlossen und ist eine wertvolle und eigenartige Gabe zum 200jährigen Jubiläum der Stadt Karlsruhe, die ihre Feier wegen des Krieges auf 1917 verschoben hat.

VERMISCHTES

Max Klingers Kreuzigung in Leipzig. Auf Wunsch der Erben Alexander Hummels ist Max Klinger kürzlich nach Triest gefahren, um sein großes Gemälde »Die Kreuzigung« aus der gefährdeten Gegend zu entfernen. Er hat das Bild nach Leipzig gebracht, wo es jetzt im Museum vorläufig ein Heim gefunden hat.

Am 25. April d. J. brannte, wie bereits kurz berichtet, der Mitteltrakt der bekannten **Burg Kreuzenstein** bei Korneuburg ab, die der Besitzer Graf Hans Wilczek in jahrzehntelangen Arbeiten aus den Fundamentresten mit Benutzung alten, mit vieler Mühe zusammengetragenen Materials aufgebaut hatte. Von den Kunstschätzen, die die Burg barg, fiel vor allem die Kupferstichsammlung, in der sich u. a. Originale von Dürer befunden haben, ferner die sogenannten orientalischen Zimmer den Flammen völlig zum Opfer. Der wertvollste Besitz des Schlosses, die Bibliothek, ist glücklicherweise vom Feuer verschont geblieben. Ob von den Gemälden (hier ist vor allem eine der Repliken von Rogiers van der Weyden Lukasmadonna zu nennen), Plastiken und kunstgewerblichen Gegenständen des Mittelalters etwas mitverbrannte, wurde noch nicht festgestellt. Die beiden kostbarsten Kunstwerke, die die Mauern von Kreuzenstein eingeschlossen hatten, sind ja bereits beide in öffentlichen Besitz gelangt: der berühmte Mann mit dem Weinglas, jenes Meisterwerk eines unbekannten französischen Meisters des 15. Jahrhunderts, wurde vor einigen Jahren vom Grafen an den Louvre verkauft, und die eine Tafel von dem Basler Altar des Konrad Witz im Jahre 1913 an das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gegen das Crispinianbildnis von Strigel vertauscht. Der materielle Wert des Schadens wird sehr hoch bemessen, um so mehr als die Burg gegen Feuersgefahr nicht versichert gewesen sein soll. *L. v. B.*

Madrid. Nachdem in der letzten Zeit in ganz kurzer Folge verschiedene Monumentalgebäude von geringem künstlerischen Wert wie das Theater »Comedia« ein Raub der Flammen wurden, hat die spanische Hauptstadt letzte Woche durch den Brand des ehemaligen **Klosters der Salesas Reales** eines ihrer charakteristischsten Bauwerke aus dem 18. Jahrhundert von erheblicher kunstgeschichtlicher Bedeutung verloren. Das Riesenkloster, das schon seit langem keinen religiösen Zwecken mehr diente, sondern dem Obersten Gerichtshof (Tribunal Supremo) und seit den letzten Jahren auch — provisorisch — dem Ministerpräsidium als Sitz diente, ist ganz in Flammen aufgegangen und auch die weiträumige anstoßende Klosterkirche ist vom Brand stark mitgenommen worden. Das Salesaskloster war von der Königin Barbara von Portugal als Erziehungsanstalt für vornehme Mädchen gestiftet worden. Es wurde nach Plänen des Franzosen François Charlier 1750—1756 von Moradillo erbaut; die Kosten für diesen größten und reichsten Bau aus der Regierungszeit Ferdinands VI. waren enorm: betrugen sie doch fast 11 Millionen Mark. Auf die große Bedeutung des Baues, namentlich auch der Kirchenfassade als eines Hauptwerkes des klassizistischen spanischen Barock hat vor allem Otto Schubert aufmerksam gemacht. Bei dem Brand ist eine signierte »Immaculada Concepcion« von Francisco Rizi vernichtet worden, ebenso in der Kirche ein Holzkruzifixus aus dem 17. Jahrhundert, der jedoch weder von Alonso Cano stammt, wie behauptet wird, noch 250000 Peseten wert ist, wie man jetzt verschiedentlich lesen kann. Die schönen Grabmonumente der Gründer in der Kirche von der Hand Sabatinis sind erhalten geblieben. *m.*

Die **Charlottenburger Stadtverwaltung** läßt auch in der Kriegszeit eine ganze Reihe von Neubauten ausführen. Die Erweiterung des Rathauses in der Berliner Straße und der Neubau des Altersheimes der Puls-Stiftung sind fast fertig. Das Bürgerhaus in der Mollwitzstraße erhält einen neuen Flügel, der vorläufig als Waisenhaus bestimmt ist. Ferner befinden sich vier größere Charlottenburger Schulbauten in der Ausführung. Im Anschluß an das Deutsche Opernhaus, — soll ein Magazingebäude für Dekorationen errichtet werden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 34. 21. Mai 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE NEUGESTALTUNG DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE IN WIEN.

Da das kunsthistorische Hofmuseum nun wieder in allerdings beschränktem Maße zugänglich gemacht wurde, ist die inzwischen vollendete Neuaufstellung der alten Meister der kaiserlichen Gemäldegalerie wieder ein Gegenstand von aktuellem Interesse geworden.

Bei den Italienern ist die Umhängung des Palma Vecchio-Kabinetts zu erwähnen. Durch die Placierung der beiden, ehemals ein einziges Gemälde bildenden Porträts eines Lehrers mit seinem Schüler von Tizian, die in ihrer breiten tonigen Manier die farbige Gesamtstimmung des Kabinetts störten, in den großen Tizian-Saal, konnten nun sämtliche kleinere Bilder Palmas in diesem Raume vereinigt werden. Außerdem wurde eine geschlossenere Wirkung der einzelnen Wände dadurch erzielt, daß jede ein ausgesprochenes Mittelbild erhielt, und zwar wurden zu diesem Zwecke der Kardinal von Sebastiano del Piombo und das wundervolle Jünglingsporträt aus der Frühzeit Lorenzo Lottos gewählt. Für den Kardinal konnte ebenso wie für Tizians Tambourinschläger ein alter venezianischer Goldrahmen erworben werden, der das Gemälde nun ungleich wirkungsvoller zur Geltung bringt. Hinzu kam aus dem Depot noch ein kleines Bildnis, das dem Previtali zugeschrieben ist. Trotz des etwas verriebenen Zustandes wirkt die Farbenzusammenstellung und die Silhouette sehr reizvoll.

Der Bestand an Österreichern des 18. Jahrhunderts konnte vermehrt werden durch das sehr wirkungsvolle Bildnis des Feldmarschall Daun von Martin von Meytens, das aus dem kaiserlichen Lustschloß im Augarten kam und durch neuerworbene Skizzen von Maulpertsch und Füger, die zuerst auf der Darmstädter Jahrhundertausstellung den Liebhabern dieser künstlerischen Epoche gezeigt worden waren.

Als wichtigstes Ereignis aber darf angesehen werden, daß die Umhängung der niederländischen Bilder der Galerie während des Krieges vollendet wurde und nun auch die Säle VIII, XI, XII und die Kabinette XI, XII, XIII zugänglich gemacht werden konnten. Vom kleineren Rubenssaal gelangt man nun in den grünlich-grau bespannten vierten Vlamensaal des 17. Jahrhunderts. Das wichtigste Gemälde, Jordaens' Bohnenfest, wurde als Mittelstück an die bestbeleuchtete Schmalwand gehängt. An den übrigen Wänden hängen die kunsthistorisch interessanten Kompositionen der sonst nur in Belgien wirklich gut zu studierenden Crayer, Schut, Wouters, Boeckhorst, Gerard Seghers zwischen Stilleben von Snyders und Fyt, von de Heem und Benedetti und zwischen Bildnissen von Suttermans und Leux, Tyssens und Justus van Egmont in dekorativer, symmetrischer Anordnung.

An diesen letzten Vlamensaal schließt sich der Saal der niederländischen Manieristen, Porträtisten und Landschafter aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an, die hier besonders reich vertreten sind. Auf der Hauptwand wechseln große Monatsbilder von Lukas van Valckenborch mit Porträts von Mor und dem der Sekundärgalerie entnommenen Narrenbild von Cornelis Ketel ab. Darüber schließen in der Mitte die große Landschaft von Joos de Momper, zu den Seiten Kompositionen von Floris und aus seiner Schule den Aufbau der Wand ab. Die Monatsbilder von Valckenborch setzen sich auf der angrenzenden Schmalwand fort. Gerade diese kulturgeschichtlich sehr interessante und für die Entwicklung der Vedutenmalerei sehr wichtige Landschaftsfolge hat durch die neue Aufstellung sehr gewonnen, seit sie nicht mehr der unmittelbar gegenüber hängenden Konkurrenz der Monatsbilder des alten Brueghel ausgesetzt und durch dazwischen gehängte Bildnisse Abwechslung in die Reihe gebracht ist. Auf der Schmalwand werden die zwei sommerlichen Landschaften getrennt durch das lebensgroße Bildnis Karls IX. in ganzer Figur von François Clouet, einem der zwei signierten Bilder des Meisters, das früher in einem engen Kabinett jede Wirkung einbüßte und aus der Nähe gesehen langweilig und schematisch wirkte, während es jetzt den dekorativen Reiz seiner Gesamtsilhouette entfalten kann. Wichtig ist es, daß die beiden Haupttöne des Bildes ihre Fortsetzung finden in den herumgruppierten Werken; das Grün in den Valckenborchs und das Grau in den über diesen hängenden Architekturstücken von Vredeman de Vries. Die gegenüberliegende Schmalwand wurde den Werken der am Hofe Rudolfs II. wirkenden Künstler, den großen Aktmalereien von Spranger, Heinz und Hans von Achen eingeräumt. Aus dem großen Bestand der Galerie an Werken dieser Manieristen wurde eine kleine charakteristische Auswahl getroffen und auch einige Bilder zu diesem Zwecke dem Depot entnommen. Die Eintönigkeit des Sujets wird unterbrochen durch zwei Bildnisse von Spranger und durch Landschaften von Savery und Paul Bril. Die durch die Tür halbierte Rückwand des Saales schließlich wird eingenommen von den Antwerpner Künstlern aus der Mitte des Jahrhunderts, von Bauernstücken von Aertsen und Bueckelaer, von den romanistischen alt- und neutestamentarischen Kompositionen von Cocxie, Jan Massys und Hemessen, von Bildnissen von Key, Pourbus und Anonymen jener Zeit. Die Einteilung wurde dabei so getroffen, daß die links der Tür gelegene Wandhälfte mit den farbtieferen, lebensgroßen Bildern, die andere mit den kleinerfigürlichen und blässer getönten behängt wurde. Außer den erwähnten Gemälden darf als Bereicherung dieses Saales durch dem Depot entnommene Bilder noch ein Kriegszug in winterlicher Landschaft von dem seltenen Gillis Mostaert und ein sehr frei und breit behandelter Studienkopf eines Bauern von einem um 1600 tätigen Holländer erwähnt werden. Die Landschaft, die sich hinter diesem Bauernkopf erstreckt, mutet direkt wie eine Vorahnung von Herkules Seghers und Goyen an. Wie bei den Italienern und Deutschen wurden auch hier bei den Niederländern nebst den Kopien auch mittelmäßiges Schulgut und schlecht erhaltene Bilder in ziemlich bedeutender Zahl aus den Sammlungsräumen selbst entfernt, um dadurch die Gesamtqualität des Ausgestellten zu heben. Diese nur für den engeren Spezialisten interessanten Bilder sollen in den für die Sekundärgalerie vorbestimmten Räumen eine ihrer Bedeutung entsprechende Aufstellung finden.

Die größte Schwierigkeit bei der Neu-Aufstellung der Galerie bildete die würdige Unterbringung der fünfzehn

Bauernbrueghel. Durch das ungünstige Oberlicht, die gedrängte Hängung, das stark spiegelnde, jede intensivere Betrachtung oft bis zur Unmöglichkeit erschwerende Schutzglas und die Konfrontierung mit schwächeren Nachfolgern bei gleichen Sujets waren die Bilder bei der alten Aufstellung äußerst ungünstig placiert. In die bestehenden Kabinette konnten die Gemälde gleichfalls nicht verteilt werden, nicht nur weil man die in ihrer Gesamtheit so wirkungsvolle Serie dann in getrennten Räumen hätte unterbringen müssen, sondern auch weil diese Kabinette unverhältnismäßig klein gebaut sind und die Krümmung der Wände sich bei der Breite der Gemälde besonders unangenehm bemerkbar gemacht hätte. So erschien es als entsprechendste Lösung, die Brueghel in dem einzigen größeren Seitenlichtsaal der Galerie unterzubringen. Da die Wände dieses Saales von den drei Fenstern viel zu weit entfernt sind, um für die Aufnahme so hervorragender Bilder genügend beleuchtet zu sein, mußte ein zweckmäßiger Holzeinbau gemacht werden. Es wurde also an der Rückseite des Saales ein freier Durchgang gelassen, der das Dürerkabinett mit dem ersten der altniederländischen Kabinette verbindet und eine von dem Forscher gegenüber der alten Aufstellung angenehm empfundene Nachbarschaft herstellt. Es leuchtet dem Besucher nun schon von weitem das Allerheiligenbild entgegen. An die Fenster wurden drei zusammenhängende Kompartimente gerückt, von denen jedes fünf Wände aufweist, die im Winkel von 135 Graden aufeinander stoßen und je einen Brueghel tragen. Abgesehen von dem vorzüglichen Lichte bot dieser Einbau noch den Vorteil, daß für jedes Bild der geeignetste Platz gesucht werden und die Länge der einzelnen Wände nach der Breite des Bildes bestimmt werden konnte. Der schwere schwarze Steinsockel wurde hier natürlich weggelassen, so daß die Bilder tiefer gehängt werden konnten, ungefähr mit dem Horizont in Augenhöhe des Beschauers, der nun den richtigen Gesamteindruck gewinnen und alle Einzelheiten, auch die der oberen Bildhälfte, genau betrachten kann. Die vor Zugluft geschützte Lage des Einbaus gestattet auch die Entfernung der lästigen Schutzgläser. Die Einteilung der Bilder wurde so getroffen, daß das erste Kompartiment die fünf kleiner-figurigen, der früheren Entwicklungsperiode entstammenden Gemälde des Meisters aufnahm, die noch den überhöhten Horizont aufweisen und für die das Überfüllen der Bildfläche mit einander gleichgeordneten Einzelmotiven so charakteristisch ist. Das Mittelkompartiment enthält an der Rückwand die stark stilisierte, im Gesamtwerk des Meisters isoliert stehende Bekehrung Pauli, an den Schrägwänden die Dorfkirmes und die Bauernhochzeit und an den kürzeren Seitenwänden den Vogeldieb und das Fragment vom Fest des heiligen Martin, das Direktor Glück im Depot entdeckt hatte und das nun zum erstenmal zugänglich gemacht ist. Auf dieses Mittelkompartiment mit den größer-figurigen Bildern folgt das dritte mit den Landschaften, den drei Monatsbildern, dem Seesturm und der kleinen Schlacht zwischen Philistern und Israeliten, bei der die ganz winzigen Figuren fast schon zu bloßer Staffage für die Gebirgslandschaft herabgesunken sind. Die Rückwand des Saales, die von den Kompartimenten nicht gesehen werden kann, soll rein dekorativ mit vier großen Panneaux ausgeschmückt werden, und zwar wurden zu diesem Zwecke die gobelinartig wirkenden Monatsbilder, Teppichvorlagen nach Entwürfen Jan van den Hoeckes gewählt.

Den Brueghel-Saal und den Saal der niederländischen Manieristen verbinden drei Seitenlichtkabinette mit neun Kompartimenten, die bestimmt wurden, die Kabinettstücke niederländischer Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts aufzunehmen. Wenn eine rein chronologisch fortlaufende Aufstellung ins Werk gesetzt werden sollte, so blieb nur die einzige Möglichkeit, an der einen oder anderen Stelle krass abzusetzen und neben Brueghel oder neben Spranger und Mor mit van Eyck zu beginnen. Dies hätte außerdem die Unannehmlichkeit mit sich gebracht, für das Kabinett der Primitiven kein geschlossenes, sondern wie bei der alten Aufstellung ein durch eine große Seitentür unterbrochenes Kompartiment wählen zu müssen. Man griff daher zu dem Ausweg, die Primitiven in ein Mittelkompartiment unterzubringen und von hier aus nach rechts und links die Bilder nach den zwei entwicklungsgeschichtlichen Hauptströmen zu verteilen, von denen der eine mit den Bildsujets der Groteske und der Landschaft in erster Linie zu Brueghel, der andere mit den figürlich-religiösen Darstellungen und den Porträts zu den Manieristen und zu Antonis Mor überleitet. Das erste Kompartiment nach dem Brueghelsaal enthält die direkten Vorläufer dieses großen Künstlers, die Werke von Bosch und Patenier. An der durch die Türe isolierten Schmalwand hängen noch zwei Bilder, die unmittelbar auf den großen Brueghel zurückgehen, aber wegen der relativ geringeren Qualität nicht mit den Meisterwerken selbst zusammengehängt werden sollten, nämlich die Winterlandschaft von dem Sohne des Künstlers Peeter und eine aus der Sekundärgalerie kommende farbkräftige Raufszene von dem seltenen Marten van Cleve. Das nächste Kompartiment ist mit Bildern der Jahrhundertwende behängt, die noch keinen romanistischen Einschlag zeigen und teils, wie der Isenbrant und der Benson der Gerard David-Schule, teils wie der Altar des Meisters von Frankfurt der Antwerpner Gruppe angehören. Wir gelangen nun in den geschlossenen Primitivenraum. Die Rückwand nimmt der Kreuzigungsaltar Rogiers van der Weyden ein, von der einen der Seitenwände leuchtet uns in der Mitte der Kardinal Jan van Eycks zwischen dem Sündenfall und der Beweinung van der Goes entgegen. Darüber hängt das Michaelaltärchen Gerard Davids, an den Seiten fällt unter anderm Eycks Jan de Leeuw auf. Auch das früher Brueghel zugeschriebene Narrenbildnis wurde, seiner wirklichen Entstehungszeit entsprechend, auf dieser Wand untergebracht. Auf der anderen Seitenwand sind die Memlings placiert und dazwischen unter den kleinen Heiligen in der Art des Rogier zwei neuerworbene trefflich erhaltene Täfelchen von besonderem Reiz der Farbe und sehr frischer und origineller Erfindung. Es sind die Kreuztragung und die Kreuznagelung aus der großen Folge des Lebens Christi, die der in Spanien tätige Niederländer Juan de Flandes für seine Herrin Isabella von Kastilien malte. Einen Teil der Folge, deren Rest heute im Madrider Schloß bewahrt wird, hat Dürer auf seiner niederländischen Reise bei der Erzherzogin Margarete bewundert, ein anderer ist in englische und deutsche Sammlungen verstreut. Das nächste Kompartiment enthält an der Rückseite den großen Hieronymusaltar von Jakob Cornelisz van Amsterdam und an den Seitenwänden je eine der großen Tafeln Geertgens van Haarlem. Anschließend konnte im nächsten Raum noch eine holländische Wand gebildet werden durch die wohl noch dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörige anonyme Beweinung, durch die Beschneidung Christi von Scorel und das Flügelaltärchen von Cornelis Engelbrechtsz, das aus den früher für sich gerahmten Einzelbestandteilen wieder in die ursprüngliche Form versetzt wurde. Es folgen die Werke der ersten Italienfahrer, des Gossaert, Orley, des Meisters vom Tode der Maria. Mit den Spätwerken dieser Künstler und kleineren Bildnissen von Pourbus, Key usw. wurden auch die wenigen kleinen Bildnisse von Franzosen des

16. Jahrhunderts vereint, darunter der jugendliche Kopf Karls IX. von François Clouet, eine besonders seltene Perle. Für diese, den pedantischen Laien störende Vermengung der Schulen — die übrigens in Berlin z. B. und in München seit langem Sitte ist — war die Erwägung ausschlaggebend, daß Bilder derselben Zeit viel größere Gemeinsamkeiten aufweisen, als Bilder derselben Nation in verschiedenen Jahrhunderten. In der Tat führen so viele Fäden von diesen französischen Porträtisten zu diesen Niederländern und von den deutschen Rudolfinern wie Heinz und Hans van Aachen, nicht nur zu Spranger, sondern auch zu Künstlern wie Wtenwael, daß dem künstlerisch gebildeten Auge die Nebeneinanderhängung nur erwünscht erscheint. Den Gegenbeweis kann man der alten Aufstellung entnehmen, wo der große Clouet und der große, jetzt bei den barocken Italienern hängende Poussin in denselben kleinen Raum gepreßt waren wie die Bildnisse von Rigaud und Duplessis und die kleinen Bildchen von Millet und Watteau. Das nächste Kompartiment öffnet sich in den Manieristensaal und wird gefüllt von den kleineren Kabinettstücken der Rudolfiner, von denen einzelne in dem ganzen Reiz der kapriziösen Linienführung und zarten Farbstimmung erst jetzt, im Seitenlicht, zur gebührenden Geltung gelangen. Auch die kleine Felslandschaft von Momper mit ihrem prachtvoll satten Braun und der duftig leichten Ferne fällt ins Auge. Daran schließt sich noch ein Sackkompartiment, das die Landschafter vom Ende des 16. Jahrhunderts enthält, vor allem die Kabinettstücke der glänzend vertretenen Jan Brueghel und Roeland Savery.

Als Bespannung für sämtliche Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts wurde ein neutraler mittelgrauer Stoff gewählt, der die Lokalfarben hebt und keine verschluckt. Ein großer Teil der Malernamen konnte nach den neuesten Forschungen richtiggestellt werden. Wo eine sichere Bestimmung noch nicht glückte, die alte Bezeichnung aber evident falsch war, wurde vorgezogen, das Bild nur durch die lokale und chronologische Beschränkung zu bezeichnen. Der schon bei den Italienern und Spaniern begonnene Versuch, die unschöne Uniformierung der Galerierahmen zu durchbrechen, wurde auch hier fortgesetzt, teils durch Erwerbung alter Rahmen, teils durch Neuarbeiten im Stile der entsprechenden Zeit. Vorläufig konnten wenigstens die Eyck, Goes und David und die anderthalb Holländerkompartimente von den störenden plumpen Goldrahmen befreit und von dunklen Rahmen umgeben werden, die die leuchtenden Lokalfarben gut zur Geltung bringen.

Einzelne Neurahmungen konnten auch bei den Holländern nachgetragen werden; so wurden für den Terborch und den kleinen Wouwerman alte dunkle Rahmen aufgetrieben und die beiden kleinen Jakob Ruisdaels durch gut gearbeitete Kopien in schwarz umfaßt. Aus der Sekundärgalerie wurde für diese Abteilung ein einer Folge der fünf Sinne angehöriges Bild eines Burschen mit einem Geldsack entnommen, das in starkem Helldunkel gehalten ist und den Werken des Michael Sweerts nahesteht.

Schließlich ist noch einer größeren Restaurierarbeit Erwähnung zu tun, die ebenfalls während des Krieges vorgenommen wurde. Es handelt sich um die thronende Madonna, Kat.-Nr. 89, die zuerst im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm als Original von Bellini auftauchte, bei Engerth nur mehr der Schule dieses Meisters zugeschrieben und dann auf Anregung Franz Wickhoffs unter dem wenig gerechtfertigten Namen Boccaccio Boccaccino geführt wurde. Auch Berensons Notbestimmung auf den Pseudo-Bocaccino konnte wenig einleuchten. Tancred Borenius hatte im 23. Band des Burlington Magazine auf Seite 83 diese Madonna einer signierten Madonna von Antonello da Saliba gegenübergestellt, die sich heute in der Pinakothek zu Spoleto befindet. Dr. H. J. Hermann, der diesen Zusammenhang bereits früher bemerkt hatte, teilt uns mit, daß sich eine dritte verwandte Komposition im Dom zu Syrakus befindet. Die Übereinstimmung zwischen dem Wiener und Spoletaner Bild ist in der Tat so groß, daß es gerechtfertigt erscheint, wenn Borenius in beiden Bildern Nachahmungen eines und desselben Originals vermutete und das Original vermutungsweise identifizierte mit der leider verschollenen Madonna mit dem heiligen Michael und anderen Heiligen, die Antonello da Messina 1475—76 im Auftrage des Patriziers Pietro Bono für die Kirche Sankt Cassian in Venedig malte, die aber bereits zu Rudolfis Zeiten (1648) aus der Kirche entfernt war. Die starken Übermalungen, die das Wiener Bild zweimal im 17. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfahren hatte, wurden nun auf Anregung Bernhard Berensons in der kaiserlichen Galerie durch Fräulein Lotte Sykora mit gewandter und vorsichtiger Hand entfernt. Es stellte sich dabei zweierlei heraus, erstens, daß es sich bei dem Wiener Bilde um keine Replik, sondern um ein Original handeln muß, und zweitens, daß wir es mit einem Fragmente zu tun haben. In der linken unteren Ecke kamen nämlich zwei weibliche Hände hervor, die einer Heiligen oder der Gattin des Stifters angehören und ein Glas emporhalten. Es liegt also die Vermutung nahe, daß das Wiener Bild das herausgesägte Mittelbild des verschollenen Hauptwerkes Antonellos ist. Über den Verbleib der übrigen Teile ist leider bis jetzt noch nichts bekannt. *Ludwig von Baldass.*

NEKROLOGE

Albert Weisgerber †. Bei den letzten schweren Kämpfen südlich von Ypern fiel am 10. Mai bei Fromelles Albert Weisgerber, der Führer der Münchner jüngeren Künstler. Sein allzufrüher Tod bedeutet einen der allerschmerzlichsten Verluste, den die deutsche Kunstwelt durch den Krieg erlitten hat, für München besonders den denkbar härtesten Schlag. Weisgerber war zweifelsohne das stärkste, ehrlichste und erfreulichste Talent unter den jüngeren Münchner Künstlern, eine der größten Hoffnungen der deutschen Malerei überhaupt. Und nicht nur das, er war der geborene Führer, der durch die Kraft seiner Persönlichkeit einen großen Kreis um sich zu scharen, mit seiner urfrischen Natur, seinem sprühenden Temperament Begeisterung, Anregung und Schaffensfreude anderen mitzuteilen wußte. Er ist nur 37 Jahre alt geworden. Am 21. April 1878 zu St. Ingbert in der Rheinpfalz geboren, hat er sich in ernstester, angestrengtester Arbeit aus den bescheidensten Verhältnissen zu der Stellung emporgerungen, die er zuletzt in der süddeutschen Kunstmetropole einnehmen durfte. Er studierte an der Münchner Akademie bei Stuck, an den in Weisgerbers Malerei ja wenig erinnert, der jedoch als ein Meister der Komposition auf den jungen Weisgerber wohl viel anregender, entscheidender eingewirkt hat, als man jetzt vielleicht anzunehmen geneigt ist. Die Gediegenheit der Komposition ist vielfach nicht das letzte, was man den Arbeiten Weisgerbers nachrühmen darf. Die Kunst des jungen Impressionisten mit der dunklen, trüben Palette erfuhr eine entscheidende Veränderung durch einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Paris. Während aber viele Genossen Weisgerbers diese Luft nicht vertrugen und den größten Teil ihrer ursprünglichen Eigenart einbüßten, gelang es ihm in hartem Ringen schließlich, alle gefährlichen Klippen zu umschiffen. Schien es noch vor etwa drei Jahren, als ob in der Kunst Weisgerbers ein resignierender Kompromiß zwischen deutschem Impressionismus und der französischen Cézanne-Schule zustande gekommen sei, so bewiesen die letzten Arbeiten,

vor allem der »Absalon«, daß Weisgerber sich zu einem wahrhaft persönlichen Stil durchgerungen hatte, kraftvoll monumental in Komposition und Zeichnung, licht, edel und ausgeglichen in der Farbe. Eine ungemein fruchtbare Periode schien einsetzen zu wollen. Nun ist das alles jäh für immer abgerissen. Weisgerber ist weiteren Kreisen vornehmlich durch seine Zeichnungen in der »Jugend« bekannt geworden. Gehörten diese Blätter auch jeweils zu den besten, amüsantesten der betreffenden Jugendnummern, so kann man es verstehen, daß der Künstler froh war, in den letzten Jahren dieser Tätigkeit enthoben zu sein. Die Gründung der »Münchner Neuen Sezession« war sein Werk. Er hat nicht lange ihr erster Vorsitzender bleiben können.

Als Weisgerbers bedeutendste Gemälde möchte ich nennen: Das Bildnis des Dichters Scharff in der Kunsthalle zu Bremen, der »Hl. Sebastian im Wald« im Folkwang-Museum, der »Knabe mit Maske« im Besitz der Fürstin Lichnowsky, die »Somalifrau« in der Neuen Pinakothek und die letzten Arbeiten des Künstlers: die »Vorstadt«, der »Absalon« und die unvollendete »Amazonenschlacht«.

Als Leutnant mit dem Eisernen Kreuz geschmückt, kraftvoll Begeisterung verbreitend, ein Kämpfer wie er es im ganzen Leben war, so ist Albert Weisgerber mit einem Hurra auf den Lippen an der Spitze der Kompanie, die er führte, von einer Granate getroffen, gefallen. *A. L. M.*

PERSONALIEN

Graf Leopold Kalckreuth vollendete am 15. Mai sein 60. Lebensjahr. Eine Charakteristik seines Werkes erübrigt sich an dieser Stelle, an der oft genug von den Schöpfungen des Künstlers die Rede war, die jedem Besucher deutscher Ausstellungen des letzten Jahrzehnts, jedem Kenner öffentlicher Sammlungen bekannt sind. Der Ernst der Arbeit, die Ehrlichkeit der Gesinnung sind die hervorstechendsten Merkmale seiner Kunst, die auf eine Persönlichkeit von lauterer Geradheit des Charakters zurückschließen lassen. Mit diesen Eigenschaften wurde Kalckreuth ein Führer und Vermittler zugleich, ein Führer, weil jeder seinem gerechten Sinn vertraute, ein Vermittler, weil er nicht zu den heftigen Temperamenten gehört, die nur die eigene Art gelten lassen, sondern stets ohne vorgefaßte Meinung der fremden Äußerung verstehend entgegenzukommen sich bemühte. Darum traf die Wahl den rechten Mann, als ihm der Vorsitz des Deutschen Künstlerbundes übertragen wurde, in dem die Sezessionen sich zu einer Ausstellungsgemeinschaft zusammenschlossen, und Kalckreuth dürfte auch berufen sein, die Versöhnung äußerer Gegensätze innerhalb der Künstlerschaft herbeizuführen, die wir alle nach diesem Kriege erhoffen.

Kalckreuth hat eine Zeitlang als Lehrer an der Weimarer Kunstschule gewirkt, deren Direktor einst sein Vater Graf Stanislaus Kalckreuth gewesen war. Lichtwark zog dann den Künstler nach Hamburg, wo er ihm eine Reihe von Porträtaufgaben stellte und zur Wiedergabe hamburgischer Landschaften anregte. So gelangte die Kunsthalle in den Besitz einer reichen Sammlung seiner Werke. Nirgends besser als dort kann man den Künstler kennen lernen. Leider steht Berlin hier noch weit zurück. Die große Parklandschaft der Nationalgalerie gehört nicht eben zu den glücklichen Schöpfungen Kalckreuths. Tschudi, der wegen seiner Begünstigung der Modernen so arg verlästert wurde, ließ gerade hier seinem Nachfolger noch fast alles zu tun übrig. Ist doch selbst die Vertretung Liebermanns, des heute allgemein anerkannten Berliner Hauptmeisters, noch völlig unzureichend, wiederum ganz besonders im Gegensatz zu Hamburg. Auch die beste Sammlung Kalckreuthscher Graphik war in Hamburg entstanden. Vor zwei Jahren, nach dem Tode ihres Besitzers, wurde sie leider versteigert und damit verstreut.

Kalckreuth, der sich zur Unterscheidung von seinem Vater den Jüngeren nennt, steht heut als rüstiger Sechziger noch auf der vollen Höhe seines Schaffens. Auch auf ihn ist hinzuweisen, wenn die Bildnisgalerie in Berlin daran geht, die Aufträge zu erteilen, die nach dem großen Kriege notwendig sich ergeben werden. Nicht jede Aufgabe wird Kalckreuth liegen. Aber die sachlich herbe und etwas trockene Art seiner Menschendarstellung wird der Wiedergabe mancher unserer Heerführer besser gerecht werden als die flinke Geschmeidigkeit anderer, die rasch sich zu so dankbarer Arbeit drängten.

Dr. **Theodor Demmler,** bisher Direktorialassistent bei den königlichen Museen, erhielt den Titel eines stellvertretenden Direktors bei der Sammlung der Bildwerke der christlichen Epochen.

Adolf Brütt vollendete am 10. Mai sein 60. Lebensjahr. Brütt gehört zu den erfolgreichen Berliner Bildhauern. Er hat in der Lösung verschiedenartiger Aufgaben eine bemerkenswerte Geschicklichkeit bewiesen, ohne daß es ihm doch gelungen wäre, einen persönlichen Stil zu entwickeln, der seinen Werken einen eigenen Charakter zu verleihen vermöchte. Viel bemerkt wurde in der plastischen Wüstenei der Berliner Siegesallee sein Standbild Ottos des Faulen, das sich von der üblichen Denkmalschablone einigermaßen zu entfernen wagte. Dagegen war der Mommsen, der vor der Universität seinen Platz fand, ein arger Fehlschlag. Sehr verschieden geartet sind auch die zwei Hauptwerke Brütts, die die Nationalgalerie erwarb, der Fischer mit dem geretteten Mädchen, eine Bronzearbeit, die in ihrer naturalistischen Durchbildung der Einzelform schwerlich den Schluß auf den gleichen Meister nahelegen würde, der die formal beherrschte Gruppe der Eva mit ihren Kindern geschaffen hat. Geschmack und handwerkliches Können verleugnet keine der so verschieden gearteten Arbeiten. Aber einer tiefer greifenden Problemstellung, einem Eingehen in die formalen Aufgaben plastischer Kunst begegnet man kaum. An äußeren Ehrungen hat es Brütt nicht gefehlt. In Husum geboren, bildete er sich nach einem ersten Unterricht bei einem Steinbildhauer in Kiel unter Schaper auf der Berliner Akademie. 1896 erhielt er den Professortitel. Eine Wirksamkeit an der Weimarer Akademie währte nur kurze Zeit. In Berlin wurde er Mitglied des Senats der Akademie der bildenden Künste und erwarb die große goldene Medaille.

Professor Dr. **Erich Hänel,** der bisher als stellvertretender Direktor dem Kgl. Historischen Museum und der Waffengalerie in Dresden vorstand, ist nunmehr zum Direktor dieser Sammlungen ernannt worden.

FORSCHUNGEN

Zu dem Bild vom »Kranken Königssohn«. Wie aus einer Zusendung des Herrn Prof. Franz Kuntze in Weimar hervorgeht, hat dieser im Juni 1914 in den »Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur« einen kurzen Aufsatz veröffentlicht, in welchem er zu demselben Resultat gelangt, wie ich in meinem Beitrag im 7. Heft der »Zeitschrift für bildende Kunst« von diesem Jahr. Es bedarf wohl nur einer Versicherung meinerseits, daß dieser Aufsatz mir unbekannt geblieben war. Indem ich gern Gelegenheit nehme, die Priorität Herrn Prof. Kuntzes anzuerkennen, begrüße ich in seinem Aufsatz eine Stütze für die These, daß in dem Gemälde von Celesti das gesuchte Bild vom »Kranken Königssohn« gefunden werden muß. Goethe hat jenes Werk nach Feststellung Prof. Kuntzes übrigens nicht erst, wie ich glaubte 1783, sondern bereits bei einem Besuch der Galerie im September 1779, den er in einem Brief vom 19. an Frau von Stein erwähnt, kennen lernen können. Im Fremdenbuch der Galerie hat er sich damals nicht eingetragen. *Gronau.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 35. 28. Mai 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEKROLOGE

Am 17. Mai ist der Professor an der Kunstakademie in Kassel **Hermann Knackfuß** einem Leiden erlegen, das er sich infolge einer freiwillig im Dienst des Vaterlands übernommenen Pflicht zugezogen hatte. Ein Mitstreiter und Ritter des Eisernen Kreuzes von 1870/71, Rittmeister der Landwehr-Kavallerie, hatte er, obschon über die Mitte der sechziger Jahre hinaus, sich freudig der großen Sache zur Verfügung gestellt, nicht zufrieden damit, daß seine fünf Söhne und der Schwiegersohn auf den verschiedensten Kriegsschauplätzen mit Auszeichnung kämpften: ihr hat er nun sein Leben zum Opfer gebracht.

Ein Rheinländer von Geburt (geb. 11. August 1848 in Wissen a. d. Sieg) und von Erziehung, trat er in die Kunstakademie der rheinischen Kunstmetropole als Schüler ein. Bendemann und Gebhardt waren hier seine Lehrer. Ein dreijähriger Aufenthalt in Rom schloß sich an und wies seinem Schaffen die Richtung. Er ist gern und oft nach Italien, nach Rom besonders, zurückgekehrt, zumal ihn engere persönliche Bande mit der Stadt verknüpften; von dort hatte er sich die Gattin geholt, eine Schwester der durch Böcklins Bildnis verherrlichten Gemahlin von Fritz Gurlitt.

Als Louis Kolitz, der im Vorjahr Verstorbene, gegen 1880 die Reorganisation der Kasseler Kunstakademie übernahm, berief er als Lehrer mehrere Düsseldorfer an die Anstalt: Scheurenberg — vor wenigen Wochen gestorben —, Wünnenberg und Knackfuß. 35 Jahre hat letzterer der Anstalt angehört, ebenso beliebt bei seinen Kollegen wie verehrt von seinen Schülern. Seine Tätigkeit beschränkte sich nicht auf die Unterweisung in seinem eigentlichen Fach; auch Anatomie und Kunstgeschichte hat er durch viele Jahre gelehrt. Häufige Reisen brachten neue Eindrücke, so namentlich nach Griechenland und Kleinasien, wo sein Bruder, der jetzige zweite Sekretär am Institut in Athen, die Ausgrabungen von Didymä leitete. Endlich lernte er den Orient, die denkwürdigen Stätten des heiligen Landes 1898 kennen, als er im Gefolge des Kaisers die Jerusalemreise mitmachte.

Wenn Knackfuß' Name jedermann in Deutschland geläufig ist, so haben dazu nicht wenig seine allbekannten Beziehungen zu Kaiser Wilhelm II. beigetragen. Die vom Kaiser inspirierten Blätter »Völker Europas« und »Niemand zu Liebe« haben dem Künstler einen weithin verbreiteten Ruf verschafft. Über diesen Blättern, den Gemälden mit Darstellungen aus der Geschichte der Hohenzollern und dem Bilde, in welchem der Einzug des Kaiserpaares in Jerusalem farbenprächtig geschildert war, ist die reiche Schaffenstätigkeit des Künstlers um so leichter übersehen worden, als sie sich in einer Richtung bewegte, die aufgehört hatte, den Anschauungen der jüngeren Generation — sie ist es längst nicht mehr! — zu entsprechen. Aber in Knackfuß steckte eine große Vielseitigkeit, und ein wahrhaft bewundernswerter Fleiß unterstützte seine reichen Anlagen. Das Beste, was er hinterlassen hat, sind vielleicht nicht immer die ausgeführten Kompositionen; in seinen Studien findet sich dagegen oft eine erfrischende Naturbeobachtung, ein feiner Geschmack und eine innige Freudigkeit an der Natur. Ich kenne Wolken- und Tierstudien von ihm, großzügig einfache Dinge, die vor jedem unbefangen Urteilenden — sie sind allerdings selten geworden — bestehen können. Unter den großen Kompositionen steht obenan wohl sein Bild in der Ruhmeshalle in Berlin, das den »Sturm der Preußen auf Turin« darstellt — die treffliche Studie der Komposition hängt im Heim des Meisters —; gewiß eine der koloristisch besten Arbeiten in der Serie der dortigen Gemälde.

Noch in den letzten Jahren hat ihn eine große dekorative Aufgabe beschäftigt, das Deckenfresko im Treppenhaus des neuen Rathauses in Kassel. Der Künstler knüpfte hier an den Umstand, daß die Stadt Heimat der deutschen Märchensammler gewesen ist, an und wählte als Thema »Frau Holle«. Eine große Zahl schwebend bewegter Figuren, in lichten Tönen, sind gegen einen hellen Himmel gesehen, anmutige Frauen, spielend scherzende Kinder. Eine sehr erfreuliche Lösung der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, von der ein hervorragender Vertreter der modernen Richtung mit Recht gesagt hat, er wisse kaum einen Künstler in Deutschland zu nennen, der Besseres würde unter den gegebenen Bedingungen zustande gebracht haben.

Neben der überaus regen Tätigkeit des Malers lief die nicht minder ausgedehnte des Kunstschriftstellers her. Knackfuß war ein Mann von geradezu seltenen Kenntnissen auf allen Gebieten der Geschichte; nie trat man vergebens mit einer Frage an ihn heran. Dieses Interesse an der Historie, verbunden mit der Freude an den künstlerischen Schöpfungen der Vergangenheit, veranlaßten ihn wohl frühzeitig, in einzelnen Artikeln kunstgeschichtliche Themata zu behandeln. So schrieb er einmal (Ende der achtziger Jahre) in Velhagen & Klasings Monatsheften mehrere Aufsätze über Rembrandt, in denen wohl zum erstenmal die neuen billigen Illustrationsverfahren in breitem Umfang Verwendung fanden. Die auffallende Nachfrage seitens des Publikums nach diesen Heften bewies, daß hier ein Bedürfnis vorlag; aus den Einzelaufsätzen wurde die Monographie, und so verdankt man Knackfuß in Deutschland diese rasch so beliebt gewordene Form der Popularisierung der Kunstwissenschaft, der die zahllosen Bände der verschiedenen Serien dienen. Knackfuß selbst hat ferner — in Verbindung mit anderen — eine Allgemeine, sowie eine Deutsche Kunstgeschichte geschrieben.

So vereinte sich in diesem Mann, ein seltener Fall, künstlerische Produktion mit der Fähigkeit, historisch-kritisch Kunst anzuschauen; aus dieser Verbindung aber erwuchs seine schönste Eigenschaft, die ihn seinen Freunden wahrhaft liebenswert machte: seine hohe Gerechtigkeit fremdem Schaffen gegenüber. Er selbst stand mit beiden Füßen in der Tradition einer vergangenen Zeit; die Ideale seiner Kunst waren andere, als die der folgenden Generationen, aber darum stand er diesen nicht, wie es leider so oft, ja fast immer geschieht, verständnislos und mit Haß gegenüber; vielmehr nahm er aufs regste und wärmste Anteil an den Bestrebungen der Jugend. Selbst mit den tollsten Äußerungen des Sturmes und Dranges der Gegenwart wußte er sich abzufinden; wo Talent steckte, da fühlte er es instinktiv, mochte es unter noch so grotesken Formen erscheinen; und erkannte er es, so hatte er auch Aner-

kennung dafür. Nie habe ich in fünf Jahren des Zusammenarbeitens aus seinem Munde ein ungerechtes oder vorschnelles Urteil über das Schaffen der Jugend vernommen; wieviel feine und verstehende Worte dagegen. Und da sein Name in der Umgebung, in der er seit so vielen Jahren lebte, die größte Autorität genoß, hat er mehr als ein anderer getan, die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart in Kassel zu fördern. Sein Tod bedeutet für das Kunstleben in der Hauptstadt des Hessenlandes einen sehr schweren Verlust. *Georg Gronau.*

Am 7. März fiel — 37 Jahre alt — in Nordfrankreich der Münchner Maler **Nikolaus Schmid-Dietenheim,** nachdem er den Feldzug von Anfang an, und zwar als Unteroffizier eines Landwehrregiments, mitgemacht und sich das Bayerische Militärverdienstkreuz mit Schwertern erworben hatte. Schmid-Dietenheim war seit Jahren Mitglied der Münchner Luitpoldgruppe und stellte seine meist in Tempera gemalten Landschaften alljährlich im Glaspalast innerhalb dieser Gruppe aus. Seine Motive entlehnte er in erster Linie dem Chiemgau, dann dem Hochgebirge, und vor allem waren es Schneelandschaften, die ihn immer wieder reizten, und die er mit einer starken persönlichen Note wiedergab. Auch eine größere Anzahl trefflicher Radierungen hat er geschaffen.

Dr. H. Haymann-Kreuzlingen (Schweiz).

Mit **Hans Gsell** (geb. in Hagenau am 19. Febr. 1884), welcher am 30. April bei Savonnières den Heldentod gestorben ist, verliert die elsässische Kunst einen ihrer fähigsten jüngeren Bildhauer, dessen Bedeutung über die Grenzen seiner engeren Heimat hinausragte. Seine künstlerische Ausbildung empfing er an den Akademien in Dresden, Karlsruhe und München. Hier war er zuletzt Schüler von H. Zügel, bis er die Malerei mit der Bildhauerei vertauschte. Sein hauptsächliches Interesse wandte sich der Darstellung des Tieres zu. Zahlreiche Tierplastiken haben auf den verschiedenen deutschen Kunstausstellungen allgemeine Anerkennung gefunden. Sie sind zum Teil in Majolika, zum Teil in Bronze ausgeführt. Es seien unter diesen hervorgehoben: junger Tiger (1908), sitzender Kater (1909), Edelfalke (Bronze, 1908), liegende Löwin (Architekturrelief in Bronze, 1911/12) junger Löwe (Bronze, 1913). Werke von seiner Hand befinden sich in verschiedenem Privatbesitz, sowie in der Kunsthalle zu Mannheim und im Straßburger Museum. *K.*

PERSONALIEN

Zu **Mitgliedern des Akademischen Rates der Dresdner Kunstakademie** wurden ernannt: der Maler Prof. Robert Sterl, der als Nachfolger Gotthardt Kuehls zum Vorsteher eines akademischen Meisterateliers ernannt wurde, ferner Prof. Dr. Herrmann, als Nachfolger Georg Treus Direktor der Kgl. Skulpturensammlungen, und endlich Geh. Hofrat Prof. Max Klinger in Leipzig. Dies ist ein besonderes Ereignis, weil bisher nur Dresdner Künstler und zwar nur Lehrer an der Kunstakademie sowie einige Kunstgelehrte Mitglieder des Akademischen Rates waren. Da aber der Akademische Rat in allen staatlichen Kunstangelegenheiten Sachsens mitzuraten hat, so ist es im Grunde nur gerecht, daß auch hervorragende Künstler aus anderen Orten Sachsens ihm angehören. Dazu ist Klingers Ernennung der erste Schritt. — Außer den Mitgliedern des Akademischen Rates gibt es noch Mitglieder der Akademie, darunter Geh. Rat Prof. Dr. Karl Wörmann, Maler Geh. Rat Prof. Herrmann Prell, Bildhauer Prof. Hans Hartmann und Prof. Peter Pöppelmann, endlich einige Ehrenmitglieder, darunter Maler Geh. Hofrat Prof. Paul Kießling in Dresden. Dazu kommen eine Reihe auswärtiger Künstler.

Der Maler **Franz Hoffmann-Fallersleben** beging am 19. Mai seinen 60. Geburtstag. Als Sohn des Dichters von »Deutschland, Deutschland über alles« wurde er in Weimar geboren. Seine Jugend verlebte er in der Abtei Corvey, wohin sein Vater als Bibliothekar des Herzogs von Ratibor berufen worden war. Hoffmann-Fallerlebens Darstellungen deutscher Schlösser und seine Landschaften sind von vielen Ausstellungen ja bekannt. Die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt in Berlin zeigt jetzt, um den Jubilar zu ehren, eine Anzahl seiner Radierungen und Zeichnungen, die die gleichen Themen wie seine Bilder variieren.

Prof. Dr. **Gustav Pazaurek** vollendete am 21. Mai sein 50. Lebensjahr. Er ist in Prag geboren und hat dort auch seine Studien vollendet. 1892 wurde er zum Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg ernannt, 1905 mit der Leitung des Kgl. Württembergischen Landesgewerbemuseums in Stuttgart betraut. Durch sein Museum der »Gegenbeispiele«, die Schreckenskammer moderner Geschmacklosigkeiten, die er in Stuttgart einrichtete, machte er seinen Namen auch in weiteren Kreisen bekannt. Sein Buch »Vom guten und schlechten Geschmack« verfolgte literarisch die gleichen Absichten wie diese Sammlung. Wissenschaftlich hat Pazaurek sich insbesondere um die Kenntnis des Glases verdient gemacht. Seine Arbeiten auf diesem Gebiete sind bekannt. Andere Schriften beschäftigen sich mit Sčreta, dem Kunstfreunde Grafen Sporck, den Schlössern Nachod und Friedland und einer Geschichte des Nordböhmischen Gewerbemuseums.

Der Kupferstecher **Wilhelm F. Grohmann,** der sich in den Berliner Künstlerkreisen großer Popularität erfreut, feierte am 20. Mai seinen achtzigsten Geburtstag. Seit vielen Jahren ist er Bibliothekar der Königlichen Akademie der Künste und der Hochschule für bildende Künste. Er ist der Sohn eines Universitätsbeamten, kam 1850 auf die Vorschule der Akademie und war dann bis 1856 Schüler der Akademie selbst. Seine Radierungen und Stiche sind zumeist in Roulettemanier gehalten. Auch als Sammler hat sich Grohmann betätigt, besonders auf dem Gebiete des Kupferstichs und der Lithographie.

Das 60. Lebensjahr vollendete am 23. Mai der Lehrer für Landschaftsmalerei an der Königsberger Kunstakademie, Professor **Olaf Jernberg.** Der im Jahre 1855 in Düsseldorf geborene Künstler erhielt seine erste künstlerische Ausbildung in seiner Vaterstadt und ließ sich nach einer Studienreise im Ausland für längere Zeit in Paris nieder. Später wirkte er an der Kunstakademie seiner Heimatstadt und wurde dann im Jahre 1901 nach Königsberg berufen. Von seinen Bildern befindet sich »Zur Erntezeit« in der Berliner Nationalgalerie (radiert von H. Struck in der »Zeitschrift für bild. Kunst« 1901).

AUSSTELLUNGEN

Berliner Ausstellungen. Mit dem Frühjahrsbeginn belebt sich wie alljährlich so auch in dieser Kriegszeit das Berliner Ausstellungsleben. Die großen Ausstellungen fehlen oder bereiten doch in veränderter Form ihre Eröffnung vor. So werden andere Verkaufsgelegenheiten gesucht. In einem kleinen Laden der Tauentzienstraße sollen vierzehntägig wechselnde Ausstellungen geboten werden. Kleine Preise sollen die Kauflust des Publikums locken. Der Gedanke ist gut. Aber die Durchführung verspricht nicht eben reichen Erfolg. Ein geschickter Händler ist kaum entbehrlich als Vermittler zwischen Künstlern und Publikum. Eine Ausstellung mit reichhaltigem Programm in so kleinem Rahmen ist ein Ding der Unmöglichkeit, und andererseits gehört zu einem Laden, in dem man Kunstwerke verkaufen will, mehr als nur vier Wände, an denen Bilder hängen.

In der Kunsthalle Wilmersdorf zeigt die Wilmersdorfer Stadtverwaltung die Gemälde und Bildwerke, die sie ankaufte, um Groß-Berliner Künstler während der Kriegszeit zu unterstützen. Gewiß lobenswert ist solches Beginnen, und man sollte eigentlich nicht darum rechten. Aber man durfte im Bereiche der Berliner Kunstpflege großzügigere Aktionen erwarten, und es beleuchtet die kleinstädtischen Verhältnisse innerhalb der einzelnen Groß-Berliner Gemeinden, wenn man hört, daß 8700 Mark bewilligt wurden und 150 Künstler aufgefordert waren, Werke einzureichen, um ihren Teil an dieser Summe zu erhalten. Der Höchstpreis für ein Kunstwerk wurde mit 300 Mark festgesetzt. 6475 Mark sind für Bilder und graphische Arbeiten, 3225 Mark für Kleinplastiken verausgabt worden. Und schließlich erhebt sich die Frage: wie die Stadt Wilmersdorf diese eigenartige Kriegskunstsammlung künftig zu verwerten gedenkt, denn der Gedanke, daß mit diesen 8700 Mark der Grundstock eines Museums gebildet werden sollte, erweckt allerlei naheliegende Bedenken.

Ein weiteres neues Unternehmen tat sich am Pariser Platz auf, in dem gleichen Hause, in dem Max Liebermann wohnt und schafft. Hier mietete der Münchener »Graphik-Verlag« einige Räume und zeigt einen Teil der Ausstellung der Neuen Münchener Sezession, die im Münchener Kunstverein so unliebsames Aufsehen erregte. Von der Ausstellung war damals an dieser Stelle bereits die Rede. Angesichts dessen, was nun in Berlin gezeigt wird, ist die Haltung des Münchener Publikums schwer begreiflich. Für Berlin selbst bietet sie kaum Neues, da sowohl die Plastiken Lehmbrucks wie die Radierungen Schinnerers, die ihren Hauptbestandteil bilden, hier genügend bekannt sind, und einzelne Werke anderer Künstler, wie Hofers, Heckendorfs, Caspars, Melzers kaum Neues zu sagen vermögen. Nur auf Walter Teutsch sei hier hingewiesen. Die zwei Bilder, die gezeigt werden, sind geeignet, Hoffnungen zu erwecken.

Auch die bekannten Kunstsalons zeigen neue Ausstellungen. Bei Schulte gewinnt man allerdings mehr den Eindruck eines Kehraus des Jahres. Es lohnt kaum, im einzelnen von dem zu sprechen, was dort die Räume füllt. Cassirer gab Fritz Rhein seinen großen Saal. Der Eindruck ist günstiger, als man erwarten durfte. Kein überragendes Talent, aber viel tüchtige Arbeit und guter Geschmack. In den oberen Räumen zeigt Waldemar Rösler den Ertrag seiner letzten Schaffenszeit vor Ausbruch des Krieges. Jetzt steht er seit langem auf dem westlichen Kriegsschauplatz. Röslers Malerei wirkte seit der Überraschung seines ersten Auftretens in der Berliner Sezession niemals so reif und stilsicher wie in diesen Arbeiten. Aus den Versuchen der letzten Jahre gelangte er zurück zu der Klarheit der Anschauung, die seine frühesten Arbeiten auszeichnete. Und es ist eine reiche und schöne Farbmaterie gewonnen, die den Bildern einen besonderen schmückenden Wert verleiht.

Endlich bleibt noch einer Veranstaltung des »Sturm«-Verlages zu gedenken, der eine Ausstellung schwedischer Expressionisten nach Berlin brachte. Es wird in den Ankündigungen dieses Verlages ein wenig unbesonnen mit Schlagworten gewirtschaftet. Auch die jüngeren Schweden lassen sich nicht leicht unter einem solchen Sammelnamen begreifen. Am ehesten noch ihr Führer Isaak Grünewald, der zu den verständnisvollsten Schülern gehört, die unter Henri Matisse sich bildeten. Es ist schade, daß die Ausstellung hier in unzureichenden Räumen und mit unzulänglichen Mitteln veranstaltet wurde. In Malmö hatte man im vorigen Jahre Gelegenheit, von dem vielseitigen Kunstschaffen des jungen Schweden eine Vorstellung zu gewinnen. Es wäre unrecht, auf Grund der wenigen Proben, die jetzt hier gezeigt werden, Urteile auszusprechen. Aber man darf hoffen, daß die kleine Ausstellung die Anregung geben wird, in friedlicheren Zeiten die jungen Schweden nochmals aufzufordern, eine größere Zahl von Proben ihrer Arbeit hier zu zeigen.

Die Reihe von Ausstellungen, die hier kurz abgeschritten wurde, zeigt jedenfalls, daß auch in diesen Kriegszeiten der Kunstliebhaber in Berlin manche Anregungen zu finden vermag. Und der Hauptveranstaltung wurde noch nicht gedacht. Eine Anzahl jüngerer Berliner Künstler hat sich zusammengetan und in einem Hause Unter den Linden Räume gemietet, in denen eine Ausstellung aufgetan wurde mit der offenbaren Absicht, die fehlende Frühjahrssezession in diesem Jahre zu ersetzen. Es wird lohnen, noch eingehender auf diese Veranstaltung zurückzukommen. *G.*

Kunsthütte Chemnitz. Die Kunsthütte stellt eine Serie von Gemälden von Arthur Rudolph-Dresden aus, die jedoch, ohne gediegene Vollendung, wenig befriedigen, abgesehen von den beiden farbigen Skizzen nach dem Schriftsteller Carl Hauptmann. Max Kowarzik-Dresden beweist durch seine meist abgeklärten guten Arbeiten ernstes Können. Eine Kriegskunstausstellung zieht das große Publikum an. Rein künstlerisch steht sie zum großen Teil noch auf dem Standpunkte unabgeklärter moderner Ausdruckstechnik, so daß die packend gehaltvollen Arbeiten von E. Thum und Jos. Uhl sehr wohltuend auffallen. — Die Chemnitzer Künstlergruppe ist vertreten durch G. Schaffer, Martha Schrag und G. Gelbke. Sie stellt eine Anzahl ihrer besten Blätter aus der Kriegszeitschrift »Aus Eisarner Zeit« aus. *E. M.*

Die **Künstlervereinigung Dresden** hat im Kunstsalon Emil Richter ihre fünfte graphische Ausstellung veranstaltet, wie eine solche bisher in jedem Frühjahr seit 1911 stattfand. Von 86 Mitgliedern haben sich 48 mit 179 Radierungen, Zeichnungen aller Art, Holzschnitten usw. beteiligt; auch einige Aquarelle, Pastelle und Temperabilder, sowie vereinzelte plastische Werke sind vorhanden. Die Ausstellung schließt sich in der Güte der Leistungen ebenbürtig den früheren an und ist vielseitig interessant. Von Figurenbildern sind beachtenswert Rudolf Schefflers große Komposition Christus im Tempel, Paul Rößlers groß geschaute Gruppen »Zur Steinigung« und Drei Jünglinge in Rötelzeichnung und Ferdinand Dorschs energische Studien (darunter die Pflege des Leichnams, die für Dorsch etwas ganz Neues bedeutet). Großartig lebendig ist der Zweikampf um die Fahne von Ernst Dietze, auch seine sonstigen Soldatenbilder, die trefflich beobachtet sind, verdanken ihr Dasein dem Kriege; ebenso Hans Nadlers Bilder aus Ostpreußen, die Arbeiterbilder von Fritz Stolz. Treffliche Bildnisse sehen wir von Richard Müller (Marie Wieck) Cilio Jensen und Ernst Müller-Gräfe; ausgezeichnete Karikaturen bekannter Dresdner Persönlichkeiten von Georg Erler, der sich auf diesem Gebiete eines berechtigten hohen Rufes in den Kreisen der Dresdner Künstlerschaft erfreut. Groß ist wieder die Fülle der Landschaften. Wir finden solche überraschenderweise auch von Otto Gußmann, der uns Motive aus Meran in knapper energischer Zusammenfassung des Gesamteindrucks vorführt. Otto Altenkirch, der in Belgien im Felde steht, zeigt schöne einfache Landschaften aus seinem Feldskizzenbuch; Otto Lange holt seine Vorwürfe aus der Sächsischen Schweiz, Richard Dreher bringt neben zwei Aktzeichnungen eine fein kolorierte Zeichnung aus der Römischen Campagna, E. Buchwald-Zinnwald zeigt in großzügigen Holzschnitten die karge Eigenart des Sächsischen Erzgebirgs bei Zinnwald, Wilhelm Georg Ritter vergegenwärtigt in reizvollen Buntstiftzeichnungen die Landschaft im Elbtal bei Dresden. Auch

Emanuel Hegenbarth (Ochsenstudie, Feldarbeiten), Wilhelm Claudius (Waldweg, Helgoländer, Heideteich), Siegfried Berndt (landschaftliche Zeichnungen vom Gardasee und bei Dresden in Zeichnung und Holzschnitt), Fritz Beckert (Mainkran in Würzburg) sind entsprechend vertreten. Ein ansprechendes plastisches Werk ist der Dachauer Schweinedieb in bemaltem Holz von Otto Pilz.

In der 147. **Ausstellung der Royal Academy in London,** die im Mai eröffnet worden ist, nehmen eigentliche Kriegsbilder nur einen sehr bescheidenen Platz ein. Diese wenigen jedoch finden naturgemäß sehr viel Beachtung. Das meiste Aufsehen erregt eine riesengroße Leinwand von John Lavery »Verwundete in einem Londoner Hospital«, die einen Raum, angefüllt mit verwundeten Soldaten, zeigt: Schwerverwundete und Rekonvaleszenten, im Vordergrunde die Figur eines jungen Hochländers, der von einer Pflegerin verbunden wird. Horace Van Ruith bringt das »Innere einer Kathedrale nach dem Bombardement«. Auf einem Bilde von W. B. Wollen, »Landrecies August 25, 1914« sieht man Engländer und Deutsche im Nahkampf. Dorothy Hawkesley versucht mit einem Bilde »Germany's Battle Front«, auf dem man eine Reihe belgischer Frauen und Kinder in allen Stufen des Elends erblickt, Eindruck zu machen, während die Leiden der Flüchtlinge auf einem Gemälde »Flucht« von Tom Mostyn dargestellt werden. — Der Ausstellung drückt im übrigen John S. Sargent den Stempel auf, der mit ausgezeichneten Porträts (z. B. dem des Lord Curzon) und Bildern aus Tirol glänzend vertreten ist.

SAMMLUNGEN

Für die **Kgl. Porzellansammlung in Dresden** wurde noch kurz vor Ausbruch des Krieges eins der bedeutendsten und größten Stücke der Meißner Manufaktur aus dem 18. Jahrhundert erworben: der große Tafelaufsatz von 1738 aus dem Speisegeschirr des Grafen von Münnich, den Kändler selbst angefertigt hat. Ganze Speisegeschirre wurden in Meißen erst nach Böttgers Tode etwa von 1725 an hergestellt, zuerst drei große Geschirre für den König August den Starken: das mit dem roten Drachen, das mit dem gelben Löwen und das mit dem sächsisch-polnischen Wappen — alle drei nur mit farbiger Ornamentik im Anschluß an ostasiatische Vorbilder. Erst Joachim Kändler brachte mit der Porzellanplastik auch die Möglichkeit, wirkliche Prunkgeschirre in Porzellan herzustellen, die mit den bisherigen silbernen wetteifern konnten. Die ersten waren das noch verhältnismäßig einfache für den Grafen von Hennicke 1735, dann das schon mit prächtigen Prunkstücken versehene des Grafen Sulkowsky und das weltberühmte Schwanenservice für den Minister Grafen v. Brühl. Alsdann bestellte im Jahre 1738 ein solches Tafelgeschirr Graf von Münnich, ein geborener Oldenburger, der es in russischen Diensten zum Generalfeldmarschall, Präsidenten des Kriegskollegiums usw. gebracht hatte. Kändler verwendete für Teller, Tassen, Leuchter und sonstige kleinere Stücke die vorhandenen Formen des Sulkowskyschen Geschirrs in barockem Stil mit Korbflechtmusterung, die er nur durch das aufgemalte Wappen Münnichs als dessen Eigentum kennzeichnete. Dazu aber schuf Kändler das große prachtvolle Hauptstück, das eben jetzt in den Besitz der Kgl. Porzellansammlung gekommen ist. Dieser Tafelaufsatz besteht zunächst aus einem breiten, mehrfach eingezogenen Sockel, der mit Tuchbehängen verziert und zur Aufnahme von Essig- und Ölflaschen, Salz- und Pfefferstreuern bestimmt war. In der Mitte erhebt sich auf vier Schneckenfüßen ein großer Korb mit großen Schildern an den Langseiten, die Münnichs Wappen tragen, und zwei großen breit umrankten Halsfiguren mit hoch emporstrebenden Federbüschen an den Schmalseiten. Dazu kommen rings um den Sockel und um den Korb zahlreiche Rosenzweige, die mit Holzpflöcken in den Porzellankörper hineingesteckt sind, eine ganz eigenartige Verzierungsweise, die Kändler niemals wiederholt hat. Reiche Farbengebung, vornehme Vergoldung und ein köstliches Spiel schimmernder fröhlicher Lichter umgeben das ganze Stück mit einer Fülle von Pracht, wie sie für den Barockstil des Porzellans ganz besonders charakteristisch ist und die Vorzüge des Materials aufs köstlichste zur Geltung bringt. Die prächtig gearbeiteten Figuren sind nach Direktor G. Zimmermanns Urteil ganz eigenhändige Arbeiten Kändlers. Sie zeigen in der Auffassung wie in der Durchführung die ganze Kraft seiner ersten Zeit, sie zeigen, wie folgerichtig er auf starke Gegensätze von Licht und Schatten ausging, wie dies nur ein genialer Künstler tun konnte, der das Material so genau kannte, wie eben Kändler. So bedeutet dies neu erworbene Stück eine ganz besondere Bereicherung der Dresdner Porzellansammlung, zu der man Direktor Zimmermann nur beglückwünschen kann.

In den Besitz der **Münchner Neuen Pinakothek** gelangte als Geschenk von Schülern und Verehrern des bekannten Münchner Nationalökonomen und Universitätslehrers Lujo Brentano zu dessen 70. Geburtstag ein von Franz von Stuck gemaltes Bildnis des Jubilars. Das Gemälde, das den Gefeierten in seiner Professorenrobe darstellt, ist als Porträt wohl recht »ähnlich«, als Kunstwerk jedoch kann man es nicht zu den glücklichsten Schöpfungen Stucks zählen. *M.*

VEREINE

Der **»Bund Deutscher Architekten«** hat beschlossen, die im vorigen Jahre wegen des Kriegszustandes ausgefallene Hauptversammlung auf den 14. und 15. Mai d. J. nach Kassel einzuberufen. Die Verhandlungen werden unter Vorsitz von Geheimrat Frenssen aus Aachen abgehalten werden. Es wird sich dabei in der Hauptsache um rein geschäftsmäßige Angelegenheiten handeln. Irgendwelche festliche Veranstaltungen, die sonst bei diesen Kongressen gewöhnlich abgehalten werden, finden diesmal nicht statt.

VERMISCHTES

Boehles Stier. Fritz Boehle hatte schon vor Jahren einen großen Stier in Marmor geschaffen, der für den von dem Architekten Heinrich Sexauer entworfenen Haydn-Platz in Karlsruhe bestimmt sein sollte. Hier wäre das seltene Kunstwerk zu bester Wirkung gekommen. Die Stadt Karlsruhe hat jedoch den Ankauf abgelehnt, und das Bildwerk wird nun auf dem Holbein-Platz in Frankfurt-Sachsenhausen Aufstellung finden.

LITERATUR

Zu der Besprechung von **Wilhelm Steinhausen** (Künstler-Monographien 109).

Herr Professor Wilhelm Steinhausen teilt in Ergänzung des in der »Kunstchronik« Nummer 29 abgedruckten Referates mit, daß eine Monographie über ihn von David Koch mit zahlreichen Abbildungen in erster Auflage im Jahre 1902 und in zweiter, mit 119 Abbildungen, im Jahre 1904 bei Salzer in Heilbronn erschienen ist.

Unter dem Titel **„Madonnen mit kunstgeschichtlichen Beinamen"** hat Dr. Friedrich Sauerhering im Selbstverlage, Leipzig 1915, ein alphabetisches Verzeichnis von 325 mit Kennworten versehenen Madonnenbildern zusammengestellt unter genauer Angabe der davon erschienenen Reproduktionen. An der Zahl dieser Vervielfältigungen erkennt man die Beliebtheit der einzelnen Bilder. Die Arbeit ist nicht nur für Kunsthistoriker, sondern auch für Kunsthändler nützlich. Ein ausführliches ikonographisches Stichwörterverzeichnis vervollständigt das Bändchen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 36. 4. Juni 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSSTELLUNG VON WERKEN ALTER KUNST AUS BERLINER PRIVATBESITZ

In Paul Cassirers Kunstsalon ist eine Ausstellung von Werken alter Kunst aus Berliner Privatbesitz eröffnet worden, deren Ertrag den Zentralkomitees des preußischen Landesvereins vom Roten Kreuz zur Verfügung gestellt werden soll. Nach den Ausstellungen ähnlicher Art, die im Laufe der letzten Jahre in Berlin gezeigt wurden, schien es nicht ganz leicht, etwas Bedeutendes zusammenzubringen, ohne in der Hauptsache Wiederholungen zu geben. Daß es doch gelang, ist ein neues Zeichen für den Reichtum des Berliner Privatbesitzes an Meisterwerken alter Kunst, und vor allem zeigt es sich hier, wo nicht der Teilnehmerkreis auf die Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins beschränkt ist, daß auch die Zahl der Sammler eine erheblich größere ist, als die früheren Ausstellungen glauben machen konnten.

Eins allerdings hat auch diese Veranstaltung mit den anderen ihrer Art gemein, daß nämlich der Hauptteil ihres Bestandes der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts gehört, dieser Kunst der Sammler, der ersten, die es sich ganz zur Aufgabe machte, für das bürgerliche Haus zu schaffen, und deren unermeßliche Produktionskraft ein scheinbar unerschöpfliches Material der Nachwelt überlieferte. Im Gegensatz zu der letzten Ausstellung in den Räumen der Akademie treten hier die zwei Hauptmeister einigermaßen zurück. Von Rubens wird eine Siegesgöttin gezeigt, eine Detailstudie zu dem Reiterbildnis Philipps II. von Spanien im Prado, ein schönes Stück Malerei, das man wohl dem Meister selbst zutrauen möchte, während die beiden Grisaillen nicht die ganze Energie von Rubens' Pinselstrich verraten. Die beiden Rembrandt, die ebenso wie die Siegesgöttin des Rubens Rob. v. Mendelssohn gehören, sind noch von der Ausstellung im Redern-Palais wohl erinnerlich, das Selbstporträt bleibt auch diesmal problematisch, und das Bildnis der Hendrickje hat nicht den vollen Klang der großen Meisterwerke der Spätzeit. Ein miniaturhaft feines Bildchen der frühesten Epoche verdient dieses Mal den Preis, es ist der Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters von 1626, der Karl v. d. Heydt gehört. In all seinem bühnenhaften Aufputz verrät es so viel Erfindung und unbefangene Gestaltungskraft wie nur die besten Werke dieser Zeit. Die zwölf Zeichnungen aus Kappels Besitz geben in ihrer Vielseitigkeit eine erwünschte Ergänzung zu der umfangreichen Ausstellung, die eben jetzt im Berliner Kupferstichkabinett steht. Wie überall, wo eine Reihe von Rembrandtzeichnungen gezeigt werden, erhebt sich auch hier die ganze Fülle schwieriger Fragen der Kritik, die anzuschneiden an dieser Stelle nicht versucht werden soll. Neben diesen dem Kenner Berliner Privatsammlungen wohlvertrauten Blättern ist eine Überraschung die schöne Enthauptung Johannis des Täufers, die Frau Straus-Negbaur gehört. Die Zeichnung dürfte in den vierziger Jahren entstanden sein und gehört sowohl in der Gesamtkonzeption wie in der erstaunlichen Ausdruckskraft des Striches zu den ganz genialen Äußerungen des Meisters. Nicht minder überraschend ist denen, die es nicht kannten, das kleine Männerporträt des Frans Hals, das Wilhelm Gumprecht gehört. Man kann nicht umhin, vor diesem Stück in der Ausdrucksweise der Kenner zu reden und ihm die höchste Qualität des Meisters zuzusprechen. Denn mit dem Worte ist es in der Tat bezeichnet. Die ganze Kunst des Frans Hals ist hier im kleinsten Raume offenbart. Der ungemein lebendige Pinselstrich, die vornehme farbige Haltung, die allen Reichtum nur in der Nuance sucht, und die Schlagkraft des seelischen Ausdrucks, die einen Menschen hinstellt, den man unmittelbar zu kennen glaubt, dessen Züge man so leicht nicht wieder vergißt. Und alle theoretisch ästhetischen Bedenken gegen das Porträt in unterlebensgroßem Maßstab werden vor einem solchen Stück zunichte. Man möchte wünschen, daß mancher der Heutigen, der nur im großen Formate sich aussprechen zu können glaubt, zu den bescheideneren Dimensionen sich bekehren lernte, die den Meistern des 17. Jahrhunderts nicht selten genügten. Neben Hals, der nur gelegentlich Bildnisse in kleinem Formate malte, war insbesondere Terborch berühmt in diesem Fache. Auch hierfür bietet die Ausstellung zwei glänzende Beispiele in dem Albert Nilant und der Frau Swantje Nilant, die aus Berthold Richters und James Simons Besitz sich in dieser Ausstellung für kurze Zeit wieder zusammengefunden haben. Ein raffinierter Geschmack spricht aus diesen Bildern in ihrer zierlichen Zeichnung wie dem unendlich zarten farbigen Klang eines schwebenden Grau. Noch sei das feine Miniaturporträt des Mieris in diesem Zusammenhange genannt und das Bildnis eines jungen Mannes von Caspar Netscher. Reizend ist hier die Silhouette des Menschen frei vor den Himmel gestellt. Neben dem Meisterwerk des Hals bleiben diese anderen gewiß in ihrer Art nur künstlerische Pikanterien, aber man wird überhaupt nicht leicht anderes finden, das die unmittelbare Nachbarschaft dieser kleinen Perle vertrüge. Am ehesten noch einige Werke, die ebenfalls Wilhelm Gumprechts Besitz entstammen, wie die meisterhafte Landschaft des Jan van Kessel, der die schöne Alterspatina noch einen Reiz mehr verleiht, das kleine Bildchen mit dem stehenden Mann von Adriaen van Ostade oder die Raucherstudie von Brouwer, die wiederum im kleinsten Rahmen alle Kunst des außerordentlichen Meisters offenbart und ein anderes Werk, wie die trinkenden Bauern, in weiten Ab-

stand von dem berühmten Namen rücken muß. Neben Gumprecht treten noch eine Reihe anderer Sammler, die in den Ausstellungen des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins fehlen mußten, hier gebührend in den Vordergrund, unter ihnen Geheimrat Prof. Stumpf, dem ein ganz entzückendes Maskenfest auf dem Eise von Hendrik van Avercamp gehört, ein malerisch wie kostümlich gleich interessantes Werk des Meisters, ferner ein schönes Porträt der Hendrickje Stoffels von Backer, ein dekoratives Geflügelbild des Melchior de Hondecoeter, ein ausgezeichneter Egbert v. d. Poel mit der üblichen Darstellung der Pulverexplosion von Delft. Ein gleichwertiges kleineres Bild des Meisters, das sich mit demselben Ereignis befaßt, hat Herr Regierungsbaumeister Wollenberg beigesteuert. Auch unter den vier schönen Goyen der Ausstellung entstammt ein Stück der Sammlung Stumpf, und endlich ist das kleine Herrenporträt in Grisaille zu nennen, das als Vorlage für einen Stich anzusehen ist und den Namen des van Dyck möglicherweise zu Recht trägt. Problematischer ist der Frauenakt, den Dr. Binder unter diesem Namen ausstellt. Es ist ein ausgezeichnetes Stück Malerei. Aber die Benennung bereitet Schwierigkeit, und der Name van Dyck dürfte nicht leicht ungeteilte Anerkennung finden. Die Sammlung Binder ist reich an kunsthistorisch seltenen Stücken. Ein ungewohnter Name ist J. Vrel, dem eine anmutige Genreszene gehört, die den gleichen Reiz des Dilettantischen besitzt wie die Werke des Henri Rousseau, an den nicht mit Unrecht vor dem Stück erinnert wurde. Es ist ebensoviel Naivität des Motivs und Geschmack der Farbengebung in diesem Interieur mit der Frau, die sich auf ihrem Stuhle zum Fenster lehnt, hinter dem ein Kinderkopf erscheint. Ungewöhnlich gut für den Meister sind auch die Segelschiffe des Hendrik Dubbels mit den ausdrucksvoll bewegten Gestalten der Arbeiter am Strande. Gumprechts Schlittschuhläufer des Dubbels können sich mit diesem bedeutenden Werke nicht messen. Von ganz besonderem Reiz ist die kleine Gesellschaftsszene des Cornelis Troost, die Frau Straus-Negbaur kürzlich erworben hat. Es ist eine Vorstudie zu dem Bilde, das im vorigen Jahre ins Kaiser-Friedrich-Museum gelangte, aber es behauptet in seiner eigentümlich modernen Stimmung, dem hell durchleuchteten Interieur, den lichtroten Wänden und dem gelben Kleide der Dame durchaus seinen Platz neben dem fertigen Stück. Kehrt man nach diesem Ausfluge zurück zu den Hauptmeistern der holländischen Schule, so ist zuerst des Pieter de Hoogh zu gedenken, den Werner Weisbach ausstellt. Wundervoll ist der Klang der reichen Farbe mit dem funkelnden Goldgelb des Kinderkleides zur Linken und den rotgoldenen Tönen, die zur Rechten hinüberleiten. Ein ungewöhnliches Stück ist Jan van der Heydens Blick auf Leyden aus Berthold Richters Besitz mit der fernen Häuserreihe, die in tiefem Schatten unter hohem, wolkenschwerem Himmel lagert. Von Pieter Codde sieht man neben den üblichen Gesellschaftsszenen ein Interieur mit einem geschlachteten Ochsen. Man mag die hohe braune Wand ein wenig kahl nennen, aber prachtvoll steht zur Linken der Junge mit dem Pferde im Bilde, ein reiches und volles Stück Malerei ist der geschlachtete Ochse zur Rechten. Und ebenso darf man den braunen Ochsen im Stalle, der unter dem Namen Aelbert Cuyp ausgestellt ist, als ein nicht alltägliches Werk von hoher Qualität besonders rühmen. In einem frühen kleinen Wouverman mit zierlich vor den Himmel gestellten Figuren bewährt sich Wilhelm Gumprechts Sammlergeschmack. Ein Frühwerk des Adriaen van de Velde mit einem Gruppenporträt in der Landschaft bleibt noch allzu befangen in der Zeichnung, unorganisch in der Farbe. Jan Siberechts und Aert van der Neer sind mit je zwei Bildern ihres üblichen Motivs gut und charakteristisch vertreten. Von Jan Steen verdient das theatralisch aufgeputzte Gastmahl des Ahasver eine Erwähnung. Von dem späten Stil des Nicolaes Maes gibt ein Knabenbildnis mit dem prächtig leuchtenden Rot eine gute Anschauung. Jakob Ochtervelt schließt sich in einer großen Genreszene zu nahe an sein Vorbild Terborch an, ohne ihn doch mit seiner kühleren Farbe und flacheren Modellierung ganz zu erreichen. Eine Überraschung ist das Mädchenporträt des Paulus Moreelse, das in emailartig feiner Modellierung aus einem grünlichen Grundton entwickelt ist, der in Inkarnat, Kopfputz und Kleiderschmuck mit dem gleichen Rot kontrastiert wird. Mit einem saftigen Stück Malerei des Jakob Jordaens sei endlich von der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts Abschied genommen, von deren breiter Entfaltung innerhalb der Ausstellung dieser Bericht, der natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben will, eine Anschauung geben mag.

Erstaunlich ist, daß es gelang, daneben auch von den sogenannten Primitiven, den niederländischen wie den deutschen, eine stattliche Reihe interessanter und schöner Stücke zusammenzubringen. Die Sammlung Kaufmann gab hier den Hauptanteil her mit der schönen Verspottung Christi des Hieronymus Bosch, der sehr charakteristischen kleinen Madonna des Lucas van Leyden, der Marienlünette, die Bernhard Strigels Kunst von ihrer besten Seite zeigt, dem prunkvollen heiligen Wernher des Meisters von Meßkirch, dem großen repräsentativen Frauenporträt des Bartholomäus Bruyn. Die Madonna, die unter dem Namen Holbeins des Älteren ausgestellt ist, dürfte kaum ein eigenhändiges Werk des Meisters sein. Auch der Name Hans Schüchlin, unter dem die Kreuztragung geht, sollte Zweifeln begegnen. Mit der zugehörigen Darstellung des Christus vor Pilatus, die Dr. Alexander Frey gehört, scheint sie sich eher dem bayerischen Kunstkreise einzuordnen, als ungewöhnlich qualitätreiche Arbeit. Eine Madonna der Sammlung Kaufmann vertritt den Stil des Jörg Breu vom Anfang der zwanziger Jahre in sehr charakteristischer Weise, es ist der typische Augsburger Renaissancegeschmack, die mantegnesken Aspirationen werden deutlich in dem übermodellierten Körper des Kindes. Auch der 1514 datierte Auszug der Apostel (ehemals Slg. Röhre in München) kann von keinem anderen herrühren als von Jörg Breu. Die unverkennbar augsburgische Farbengebung wie die Typenbildung, die etwas kurze Proportionierung und derbe, aber charaktervolle Zeichnung der Gestalten weisen auf den Meister. Eine Uber-

raschung ist es, in dieser Ausstellung einem sicher echten Werke des Friedrich Herlin zu begegnen, zwei kleinen Altarflügeln mit zwei heiligen Rittern, in denen die liebenswürdige Kunst des Nördlinger Meisters sich von ihrer vorteilhaftesten Seite zeigt. In den Kreis des Hausbuchmeisters gehört ein hoher Altarflügel mit zwei weiblichen Heiligen. Der Katalog weist auf das Gegenstück hin, das im Historischen Museum der Stadt Frankfurt steht. Eine Anbetung der Könige wird irrtümlich der Art des Bernhard Strigel zugeschrieben. Sie ist wahrscheinlisch tirolischen Ursprungs. Bei der Versteigerung der Sammlung Lippmann wurde das Stück bekannt. Es gehört jetzt Herrn Kommerzienrat Otto Held. Zu den schönsten Porträts der deutschen Renaissance darf das ernste Männerbildnis des Hans von Kulmbach gezählt werden, das Sanitätsrat Dr. Lewy ausstellt. Für Kulmbachs Autorschaft zeugt nochmals unverkennbar die Rückseite mit einer Darstellung von Pyramus und Thisbe. Ein Frauenbildnis der Sammlung von Pannwitz ist wahrscheinlich augsburgischen Ursprungs. Zu erwähnen sind endlich die kleinen Bildnisse eines Ehepaares von Bartholomäus Bruyn, die Marcus Kappel kürzlich erworben hat. Zwei niederländische Werke vertreten in dieser Abteilung die Sammlung Gumprecht. Ein männlicher Kopf steht den Frankfurter Flügeln in der scharfen, charaktervollen Modellierung so nahe, daß er den Namen des Meisters von Flémalle zu Recht tragen mag; ein sehr feines Bildchen mit dem Jesuskinde auf einem roten Kissen ist in seiner zarten, weichen Modellierung ein sicheres Werk des Meisters vom Tode Mariä. Der Meister der weiblichen Halbfiguren ist mit einem charakteristischen Frauenporträt und einem in dem schönen Rot von Gewand und Inkarnat ebenso unverkennbaren Lukretiabilde vertreten. Die vier Evangelisten des Pieter Aertsen gehörten Herrn Dr. Binder, der außerdem unter dem Namen des Aertgen van Leyden ein höchst merkwürdiges Bild mit dem Tode Mariens im Chor einer hohen Kathedrale ausstellt. Die ganze Anlage des Werkes erinnert sehr an Kompositionen aus Altdorfers Kreise. Die breite Malweise, die hellen Schillerfarben, die exakt angelegte und in der Behandlung dabei sehr malerische Architektur verweisen das Bild mit Sicherheit nach Holland, wo es einen interessanten Beleg mehr dafür bietet, daß eine Reihe der charakteristischen Eigentümlichkeiten der Donauschule gewiß nicht als isoliertes Phänomen in ihrer Zeit zu deuten sind.

Unter den Werken der italienischen Schule, die nur eine kleine Abteilung innerhalb der Ausstellung bilden, stehen der energisch modellierte, charaktervolle weibliche Kopf in Ghirlandajos Stil, der Gumprecht gehört, und die ausgezeichnete Cassonetafel aus der Sammlung v. Kaufmann, deren Bestimmung auf Piero di Cosimo ein Fragezeichen angefügt werden mag, weit voran. Als französische Arbeit geht ein schwer zu deutendes männliches Bildnis, das wohl nur zufällig an den einen der beiden Gesandten von Holbeins bekanntem Londoner Bilde erinnert. Wenn endlich erst zum Schluß der berühmte Laokoon des Greco genannt wird, der eine Zeit lang in der Münchener Pinakothek gehangen hat und von dort allen Kunstfreunden bekannt ist, so darf das ein Zeichen sein, daß die Ausstellung nicht dieses Glanzstückes bedurfte, um allgemeines Interesse zu beanspruchen. Man darf sich zu Greco stellen, wie man will, die eigenartige Erscheinung des griechischen Spaniers läßt sich aus der Kunstgeschichte nicht tilgen, und für den Berliner Kunstbesitz, in dem der Meister noch ganz fehlt, bedeutet gerade dieses Werk, in dem alle Eigenart, alle Bizarrerie und aller malerische Reichtum Grecos in seltener Weise sich vereinigt, einen höchst erwünschten Zuwachs. Die Ausstellung selbst aber bietet, als ein Zeugnis der wachsenden Sammlertätigkeit in Berlin, eine willkommene Gelegenheit, in diesen kunstfeindlichen Zeiten sich eines friedlichen Wetteifers der Menschen zu entsinnen, in den auch Deutschland im Laufe der letzten Jahrzehnte ernstlich einrückte, und aus dem es der große Krieg nicht wieder verdrängen soll. *GLASER.*

NEKROLOGE

Max Buri, der bekannte Schweizer Maler, hat unter tragischen Verhältnissen seinen Tod gefunden. Die Schweizer Kunst verliert in ihm eine der sympathischsten Persönlichkeiten und einen tätigen Vermittler, dessen ehrlicher Charakter ihm auf allen Seiten Freunde zu werben geeignet war. Der Künstler war am 24. Juli 1868 in Burgdorf geboren. Er studierte in München, besonders unter Albert Keller, und in Paris, wo er in der berühmten Akademie Julien arbeitete. Entscheidenden Einfluß auf sein Schaffen übte jedoch sein Landsmann Ferdinand Hodler, mit dem ihn enge Freundschaft verband. Unter den jüngeren Schweizern der Nachfolge Hodlers waren Buri die reichsten Erfolge beschieden. Seine einfache und frische Art fand rascher Eingang bei einem weiteren Publikum als etwa Amiets problematisches Suchen und selbst als des Meisters eigene, formenstrenge Kunst. Buri malte die Bauern, die er kannte, und unter denen er in Brienz lebte, er malte die Landschaft seiner Heimat mit einer frischen Farbenfreudigkeit, einer entschiedenen und derb zupackenden Zeichnung, die ihn leicht ins Dekorative führte, wo Hodler zur Monumentalform strebte. In den Ausstellungen der Berliner Sezession war Buri ein oft gesehener Gast. Die Museen seiner Heimat besitzen Proben seiner Kunst. Im übrigen birgt der schweizerische Privatbesitz den Hauptteil seiner Werke.

AUSSTELLUNGEN

Im **Kölnischen Kunstverein** stellte Paul Bürck eine sehr umfangreiche Folge von Zeichnungen aus, die er als Unteroffizier auf dem westlichen Kriegsschauplatz geschaffen hat. Mit strenger Wahrhaftigkeit und ohne jedes Pathos zeigt er uns das Gelände der ruhmreichen und blutigen Kämpfe bei Messines und Wytschaete. In diesen anspruchslosen, mit Bleistift oder Zeichenfeder schnell hingeworfenen Skizzen schildert er die furchtbaren Zerstörungen des Weltkrieges in einer Weise, daß sie zu kostbaren Dokumenten werden, aus denen die Historiker dermaleinst schöpfen können. Aber auch ein hoher künstlerischer Wert wohnt den Zeichnungen Bürcks inne. Mag er das Einschlagen deutscher Granaten in einen englischen Schützengraben, marschierende Soldatenkolonnen, zerschossene Häuser und Kirchen, ein totes Pferd, das leere Schlachtfeld oder die Gesichter von Kameraden wiedergeben, — immer weiß er uns unmittelbar zu packen.

Mit reifer Meisterschaft pflegt W. Schreuer das gleiche Gebiet. In seiner eigenartigen Wischmanier malt er eine Husarenattacke, und mit wischigem Strich zeichnet er als echter Episodenschilderer deutsche Matrosen in Ostende, Politiker in Lille und einen Reiter auf Vorposten, alles Arbeiten von großer Lebendigkeit in der Schilderung des Tatsächlichen. — Otto von Waetjen formt seine Bilder aus Kontrasten von Farbflecken. Sein Stilleben mit Tulpen und Lilien gibt im Sinne Cézannes auf das äußerste reduzierte Formen für malerische Werte der Natur. Ein Farbenschauspiel in erster Linie ist ihm auch der Mensch und die Landschaft. Sein Mädchenbildnis, eine lichtdurchflutete Parkszenerie und ein interessantes Hafenbild zeigen, wie bei ihm alles formal Verbindende gegenüber der farbigen Erscheinung zurücktritt.

Soeben ist eine Ausstellung des »Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein« eröffnet worden. Es ist eine Verkaufsausstellung mit sehr niedrig bemessener Höchstgrenze der Preise, da eine Hilfstätigkeit im Dienste der Kunst ausgeübt werden sollte, wobei aber der Boden der gewissenhaften Auslese gewahrt blieb. Sämtliche Arbeiten sind erst vom Kunstrat des Verbandes sorgfältig geprüft worden. Die Kölner Kunstfreunde haben diese Gelegenheit, der heimatlichen Kunst zu helfen, gern benutzt, und so kam es, daß, nachdem der Großherzog von Hessen mit gutem Beispiel vorangegangen war, fast zwei Drittel der ausgestellten Arbeiten schnell einen Käufer fanden. Jede der großen Künstlersiedelungen im Rheingebiete ist gut und charakteristisch vertreten, Stuttgart, Darmstadt, Frankfurt, Karlsruhe und Düsseldorf in besonderem Umfange. Von J. Babberger-Frankfurt, einem geborenen Schweizer, ist eine Radierung »Sonnenuntergang« vom Verbande angekauft worden, H. Goebel-Heinsheim zeigt eine schöne Flußlandschaft und Radierungen vom Kriegsschauplatz, unter den Schülern Hölzels ragen die beiden Stuttgarter Heinrich Eberhard und Josef Ebers hervor, deren Streben nach monumentalem Stile bemerkenswert ist. Durch vornehme Haltung zeichnen sich die Arbeiten der Karlsruher W. Hempfing (Hafen, Blumenstück) und Ludwig Hofsaß (bäuerliches Küchen-Interieur) aus. Max Pauli-Düsseldorf hat ein Temperagemälde »Windmühle« und farbenprächtige Batikarbeiten beigesteuert, Walter Bötticher originelle auf Chinapapier mit Pinsel und Tusche gezeichnete Zirkusszenen, Frieda B. von Joeden farbige Holzschnitte und zwei Gouachen »Am Walchensee« und »An der Isar«, A. B. Söhngen-Frankfurt einen niedersächsichen Bauernhof in der Lüneburger Heide. Sehr ansprechend sind die graphischen Arbeiten von L. Kayser, Ernst Eimer und Arthur Riedel. *B.*

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden. Trotz des rechts vom Rhein in Baden deutlich hörbaren Kanonendonners an der Reichsgrenze hat die Leitung der Baden-Badener Kunstausstellung es sich nicht nehmen lassen, den deutschen Künstlern Gelegenheit zu geben, auszustellen. Die Badener Saison setzt also mit allen Anziehungen ein, deren dieser Platz fähig ist: mit herrlicher Natur und mit Kunst. — Dem Herkommen gemäß sind der Hauptausstellung Sonderausstellungen angegliedert. Diesmal erstrecken sie sich auf die zwei sehr entgegengesetzten Persönlichkeiten L. Dill und Fr. Fehr. — Dill hat außer einer kleinen Anzahl von Gemälden eine reiche Folge von Handzeichnungen aus allen Jahren seines Schaffens ausgestellt. Sie sind, weil das hervorragende zeichnerische Können Dills bis jetzt nahezu unbekannt ist, eine Überraschung. Dills Kunst hat sich aus den mehr illustrativen Anfängen in den siebziger Jahren durch eine in Aquarellen vertretene impressionistische Durchgangszeit gegen die neunziger Jahre in ihrem Stil entwickelt, wie er uns heute bekannt ist. Diese Wandlung an den Zeichnungen zu verfolgen, ist sehr reizvoll. — F. Fehr gibt in seiner Sonderausstellung neben einigen »Kriegsbildern« einen Überblick über die malerischen Seiten der heutigen modernen Haus- und Gartenarchitektur. Fehr überrascht durch seine Vielseitigkeit und sein nie versagendes Können. — Die Malerei zeigt in einigen Leistungen (Thoma, Schönleber, Slevogt, Haueisen, Würtenberger und einigen Jungen) hervorragende Stücke, scheint aber nicht ganz vollzählig zu sein (vielleicht infolge der Transportschwierigkeiten). Ganz hervorragend ist diesmal die Graphik (Handzeichnungen, Radierungen und Holzschnitte) vertreten; M. Liebermann, Greiner, Slevogt, Kollwitz, Haueisen, Hofer, Bizer, Laage, Zähringer, Gelbke, Orlik, Goebel u. a. geben dieser Ausstellung eine besondere Note.

München. Entgegen früheren Beschlüssen wird weder die Neue Münchner Sezession noch die Münchner Künstler-Genossenschaft (Glaspalast) eine Sommerausstellung veranstalten. Die »Sezession« dagegegen wird noch im Juni ihre Ausstellung am Königsplatz eröffnen. *m.*

VERMISCHTES

Essener Kunstleben im Kriegsjahre. Der im Jahre 1910 gegründete Essener Kunstverein gibt einen Jahresbericht für sein am 31. März abgeschlossenes Vereinsjahr heraus, der in vieler Hinsicht bemerkenswert erscheint. Das Essener Museum, mit dem der Kunstverein in engster Verbindung steht, wurde bei Kriegsbeginn geschlossen; in seinen Räumen richtete sich der Kriegsliebesdienst ein, bei dem zunächst auch der Museumsdirektor mit seinen Beamten tätig war. Wechselnde Ausstellungen konnten dagegen später in einer am Stadtgarten gelegenen Villa stattfinden, die das Haus Krupp zur Verfügung stellte. Dort wurden für 18000 Mark Bilder verkauft. Sonderausstellungen wurden veranstaltet von Ernst Liebermann, Hans von Volkmann, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Christian Rolfs und Ida Gerhardi. Außerdem wurde aber dank der Bemühung des Direktors Gosebruch eine »Künstlerbeihilfe« geschaffen, zu der zunächst die Familie Krupp einen Grundstein in Höhe von 10000 Mark stiftete. Der Kunstverein fügte 5000 Mark hinzu; dieselbe Summe wurde von privaten Kunstfreunden aufgebracht. Über siebzig Künstler haben bis jetzt aus diesem Fonds Summen in durchschnittlicher Höhe von 300 Mark erhalten. Die meisten sandten sofort oder später Gegenleistungen in Form von kleineren Kunstwerken, die teils unter den Mitgliedern des Kunstvereins verlost wurden, teils, in der Hauptsache Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, in die Museumssammlung gelangen. Die städtische Galerie hat im Berichtsjahre nur wenige, aber durchweg ausgewählte Stücke erworben, darunter zwei Gemälde von Wilhelm Trübner, Liebespaar mit Hund (1873) und Interieur vom Starnberger See (1911), Thomas Frühbild »Näherinnen« (1868) und Liebermanns »Papageienmann« (1903). Ferner vermehrte sich die Sammlung um Ernst te Peerdts Hauptwerk »Deutsche Landschaft« (1885), Ernst Isselmanns »Selbstbildnis« (1913) und Karl Albikers Bronzestatuette »Stehender Jüngling«. Unter den neuerworbenen Handzeichnungen befinden sich Blätter u. a. von Heckendorf, Nolde und Ophey.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

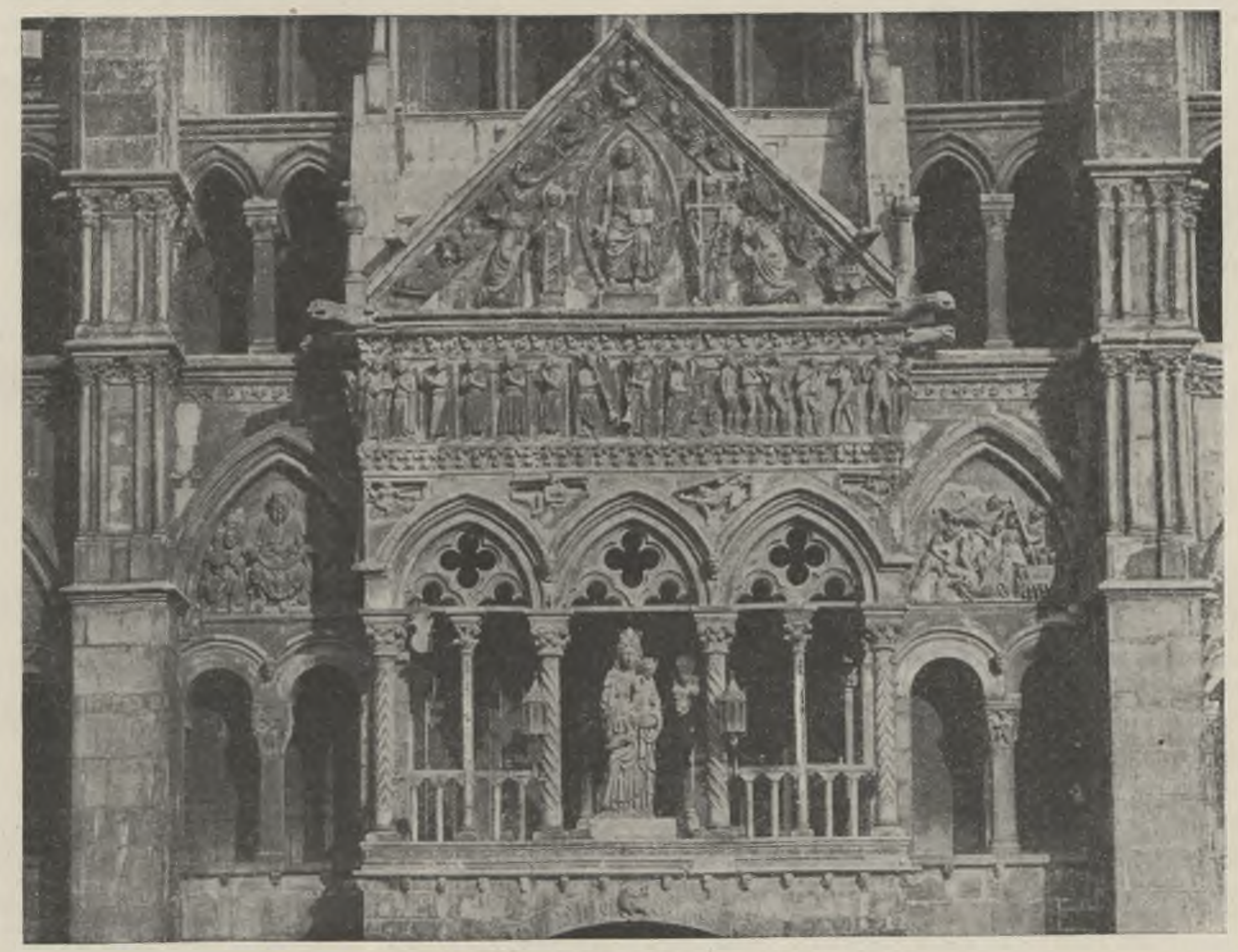
Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 37. 11. Juni 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DAS JÜNGSTE GERICHT AN DER HAUPTPFORTE DER KATHEDRALE ZU FERRARA UND SEINE BEZIEHUNGEN ZU FRANKREICH

VON B. HAENDCKE

Im ersten Heft des »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1915 lasse ich eine größere Abhandlung über den nordischen Einfluß auf die Malerei und Plastik Italiens von ca. 1250 bis ca. 1500 erscheinen, die, im Herbst 1913 vollendet, zurückgehalten wurde, weil ich den Winter über wieder in Italien arbeiten wollte. Bei diesen Arbeiten untersuchte ich auch das Hauptportal der Kathedrale von Ferrara auf die fremden Einwirkungen. Es war natürlich sofort klar, daß hier ein sehr stark französisierendes Meißelwerk vorlag, und nach kurzem Nachdenken hatte ich auch die maßgebenden Vorlagen gefunden, die Portale der Dome zu Amiens, Reims und für Abraham, Höllenrachen das Tympanon in St. Omer. Sehr interessant und sehr bezeichnend für die Art, wie in Italien, leider besonders von deutschen Forschern unterstützt, alles als aus eigenem Kunstwollen und -vermögen entstanden betrachtet wird, sind die Auslassungen des Spezialisten für den Dom in Ferrara G. Agnelli. Er hat zwei Arbeiten über dies Portal geschrieben, die eine steht im Emporium (1906, Nr. 143). Es heißt hier: »Con tali figure . . . cessava l'opera di Nicolo, ma la semenza era pronta a germinare nelle fantasie commosse, se pur farraginose, che nella prima metà del secolo XIV popolarono la cuspide dell' avancorpo. Ivi, nell mezzo del triangolo Cristo siede sul trono entro la mistica elissi; il libro patente etc. . . . Per maestria di tecnica, per nobiltà di atteggiamenti, pel senso d'estasi divina che traspare dai volti, queste figure non hanno, mio credere, paragone di bellezza con nessun' altra de l'opera; talchè per esse,



Ferrara: Kathedrale. Das Jüngste Gericht an der Hauptpforte

il nostro pensiero, forse etrascorrendo nel tempo, corre al richiamo delle scolture di Jacopo della Quercia in San Petronio a Bologna«. Daß Nicolo in Verbindung mit einem solchen Werke genannt werden kann, hat, sobald die rein künstlerische Seite in Frage kommt, nur in der starken Überschätzung dieses, den zeitgenössischen Künstlern im Norden gegenüber recht mittelmäßigen Bildhauers ihre Begründung. Es sollten hier in der Tat einmal die historisch interessanten und die künstlerischen Teile recht säuberlich getrennt werden. Der Hinweis auf Jac. d. Quercia ist nicht ohne Wert. Agnelli kann namentlich für den Propheten in den Archivolten eine gewisse Ähnlichkeit in der Auffassung geltend machen. Haar, Bart und Gewandbehandlung läßt an verwandte Figuren in Bologna denken. Da Quercias Stil besonders in Bologna an französische bez. französisch-niederländische Arbeiten die Erinnerung wachruft, so ist das Tympanon in Ferrara in doppeltem Hinblick an Frankreich gefesselt. Der Künstler hat ohne Zweifel die Portale französischer Kathedralen irgendwie kennen gelernt und meiner Ansicht nach am meisten von denen in Amiens und Reims (Chartres, die Mandorla) und St. Omer genommen. Man spürt unmittelbar zweierlei Kunstauffassung, die gebundenere, ältere, in Christus und Begleiter, in den Streifen mit dem Jüngsten Gericht, und eine jüngere, dem Verfertiger gleichzeitige in den Archivoltenfiguren wie in Einzelheiten der Gewand- und Haarbehandlung, in den Bewegungen überall. Der Bildhauer hat ohne jedes feinere Verständnis für Raumbehandlung die fünf Figuren in das Dreieck hineingestellt; gerade darin empfindet man am schärfsten den aus Studien oder »Musterbüchern« (?) zusammensetzenden Künstler. Neu ist das aufgeschlagene Buch und die Bewegung der rechten Hand, den französischen Portalen gegenüber. Hier kommt der Bildner italienischen Motiven näher; ebenso vielleicht in der Mandorla, welche den vorgeschrittenen Arbeiten in Frankreich, Paris, Reims usw., bereits fehlt. Das Motiv der Handaufweisung ist in Frankreich allerdings ähnlich dargestellt; dürfte aber zunächst dem Meister von Ferrara zugewiesen werden müssen.

Das ganze Werk ist in seiner Komposition wie auch in seiner Einzelbehandlung ein wertvoller Hinweis auf die im späten 14. Jahrhundert engen Beziehungen der vom Norden ununterbrochen intensiv beeinflußten italienischen Bildhauerei. Insbesondere darf in diesem Falle noch auf die Reliefbehandlung mit der Bevorzugung der Vorderansicht hingedeutet werden. Nebenbei bemerkt möchte ich auch auf die sehr erkennbaren Beziehungen zur nordischen Plastik in der Madonna des Cristoforo da Firenze (1427) hinweisen. Ich denke z. B. an die Madonnen in Ulm und Augsburg (Südportal), ohne gewisse Unterschiede zu verkennen. Ich will nur die noch immer wirksamen nordischen Einflüsse hervorheben, die in Italien zugunsten der Antike gar zu oft übersehen werden. Auch hier möchte ich betonen, daß ich eine irgendwie nennenswerte Einwirkung der italienischen Trecentokunst auf die nordische nicht anerkennen kann.

Sommer 1914.

NEKROLOGE

Alfred v. Wurzbach ist neunundsechzigjährig in Wien gestorben. Sein Name wird dauernd verknüpft bleiben mit niederländischer Kunstforschung, um die er sich durch eine Übersetzung von Houbrakens »Schauburg« wie durch sein dreibändiges »Niederländisches Künstlerlexikon«, das in den Jahren 1904—1911 erschien, verdient gemacht hat. Wer in diesem »Lexikon« eine bloße sachliche Aufreihung von Daten vermutet, wird sich bald enttäuscht finden durch den humorvollen und oft recht saftig derben Ton, mit dem der Verfasser seine wissenschaftlichen Widersacher traktiert. Dabei verdankt ihm selbst mehr als eine wenig glückliche Hypothese ihre Entstehung. Aber das Verdienst des Buches kann weder durch seinen Ton noch durch seine Fehler gemindert werden, und es wird auch über die Vollendung von Thiemes Werk hinaus seinen Wert behalten, um so mehr, als Wurzbach versuchte, für jeden Künstler eine Liste seiner Werke aufzustellen. Das Unterfangen überstieg nach unseren heutigen Begriffen die Kräfte eines Einzelnen. Vielleicht wird es auch für lange Zeit das letzte seiner Art bleiben. Die Zusammenarbeit vieler Spezialkräfte trat wie auf allen Gebieten, so auch auf dem der Kunstgeschichte an die Stelle weitschauender Gesamtübersichten, deren Wert immer in der einheitlichen, persönlichen Durchdringung eines Stoffgebietes bestehen wird.

Am 28. Mai fiel bei den Kämpfen im Westen der vielversprechende Düsseldorfer Maler **Sebald Wirz,** Leutnant in einem bayrischen Reserve-Infanterie-Regiment und Inhaber des Eisernen Kreuzes. Der junge Künstler (geb. in Düsseldorf am 20. Mai 1887) war bei Ausbruch des Krieges einer der tüchtigsten Schüler der Meisterklasse des Akademieprofessors Adolf Münzer. Auf einer Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle im Juli 1914 fand ein schwungvoll komponiertes Gemälde, das eine nackte Frauenfigur in einem großen Segelboote darstellte, viel Beachtung.

PERSONALIEN

Joseph Neuwirth hat am 5. Juni das 60. Lebensjahr vollendet. Sein Name ist in der Kunstforschung bekannt genug. Insbesondere um die Kunstgeschichte Böhmens hat er sich große Verdienste erworben. Während der Zeit seiner Tätigkeit in Prag, wo er seit 1885 Privatdozent, seit 1894 außerordentlicher, seit 1897 ordentlicher Professor der Kunstgeschichte war, widmete er sich der Erforschung böhmischer Malerei. Dürers Rosenkranzfest im Kloster Strahow machte er zum Gegenstand einer eigenen Abhandlung, eine zweite Schrift zur Dürerforschung trägt den Titel: »Rudolf II. als Dürersammler.« Daneben galten seine Studien in der Hauptsache der mittelalterlichen Architekturgeschichte. Als Kenner mittelalterlicher Kunst bewährte sich Neuwirth in der Bearbeitung des zweiten Bandes von Anton Springers Handbuch der Kunstgeschichte. 1899 wurde der Gelehrte an die technische Hochschule in Wien berufen, wo er auch jetzt noch wirkt. Neuwirth ist Mitglied des Kunstrates im Unterrichtsministerium und Generalkonservator der Zentralkommission für Kunst und historische Denkmalspflege, außerdem Mitglied der kunsthistorischen Landeskommission des Königreichs Böhmen.

AUSSTELLUNGEN

Den am 9. April verschiedenen Kupferstecher und Radierer **Ernst Forberg** ehrte eine in der städtischen Kunsthalle zu **Düsseldorf** veranstaltete, annähernd 100 Nummern zählende **Gedächtnisausstellung.** Außer den im Nekrolog (s. Nr. 30 der »Kunstchronik«) hervorgehobenen Kunstblättern sei eine fast unbekannt gebliebene Folge kleiner Künstlerbildnisse in Radierung aus dem Jahre 1878

erwähnt. Sie haben im Stil noch gar nichts von dem auf malerische Wirkung ausgehenden Charakter des bekannten großen Gebhardt-Porträts von 1896, sondern bevorzugen eine viel intimere Auffassung und eine Technik, die noch an den Linienstich erinnert. Besonders geglückt sind P. v. Cornelius und Schadow, sowie ein außerhalb dieser Folge entstandenes wirklich reizvolles kleines Blatt, das Ludwig Knaus in ganzer Figur, vor der Staffelei sitzend, darstellt. Diese Radierungen verdienen die Beachtung unserer Kabinette und der Sammler. Unbekannt geblieben war auch eine größere Radierung nach einer Gewitterlandschaft Andreas Achenbachs, überraschend durch die kraftvolle Strichführung und fast impressionistische Wirkung. Das letzte Blatt Forbergs war wiederum eine Bildnisradierung, das in den Maßen ungewöhnlich große (60×47) Porträt des Geheimrats Dyckerhoff in Biebrich am Rhein, an dem er in den Jahren 1913 und 1914 gearbeitet hat. Die Ausstellung der Pastell-Landschaften aus dem Engadin wäre besser unterblieben. *C.*

Die Leitung des **Schleswig-Holsteinischen Provinzial-Museums in Altona** hat seit jeher den Standpunkt vertreten, daß es erste Pflicht des Museums sei, dem Leben und den Lebensinteressen der engeren Heimat zu dienen. Es war auch nur in diesem Sinne gehandelt, wenn sie eine Ausstellung dessen veranstaltete, was weibliche Hände aus den Eingängen der Reichs-Wollwoche an Bedarfserzeugnissen für unsere im Felde stehenden Tapferen hergestellt haben. Der Anblick der Flickendecken, der aus Zeitungspapier angefertigten Westen und Jacken, der allerlei sinnreich zusammengesetzten Wärmeerzeuger und -Bewahrer usw., die bei diesem Anlaß gezeigt wurden, mag ja manchem Museumsfreunde der alten Schule auf die Nerven gefallen sein, doch wer die Liebe mit in Betracht gezogen, die diese Werte geschaffen, der wird leicht zu der Erkenntnis gekommen sein, daß das Museum schwerlich eine bessere Brücke zu den Herzen seiner Besucher hat schlagen können, als durch die Veranstaltung gerade dieser Ausstellung.

Und jetzt, da die Kunst als eines der ersten Opfer der Kriegsfurie zur Beute gefallen und die bildenden Künstler die ersten waren, von denen sich die Überängstlichen losgesagt, hat Direktor Professor Lehmann in demselben Altonaer Museum Reihen-Ausstellungen veranstaltet, die nicht so dem Verkaufe als der Aufgabe dienen sollen, das Publikum überhaupt mit der bildenden Kunst in Fühlung zu erhalten. Die erste derartige Ausstellung führte Werke von F. Kallmorgen, die zweite Studien und Gemälde von Carl Rahtjen, Vorsitzenden der Altonaer Künstlergenossenschaft, vor. Kallmorgen ist vor Jahrzehnten aus Altona nach Berlin verzogen, Rahtjen hat es umgekehrt gemacht. Er hat vor mehr als zwei Jahrzehnten Berlin verlassen und sich an der Wasserkante niedergelassen. Trotz seines Aufenthaltswechsels und trotz seiner Bereitheit, sich malerisch den Anforderungen jeder Örtlichkeit anzupassen, an die ihn sein stets reger Wandertrieb hingeführt, ist Kallmorgen in seiner künstlerischen Handschrift unverkennbar der Sohn seiner niedersächsischen Heimat geblieben. In seiner Linienführung nicht frei von Härte, neigt er in seinen Naturschilderungen zu einer gewissen erdigen Schwere, die dort, wo sie im Gegenstande Unterstützung findet — wie in den Alt-Hamburger Architekturen, dem Hafen usw. — den Eindruck der Bodenständigkeit vertieft.

Carl Rahtjen, von Geburt halb Bremer, halb Hamburger, war in der Zeit seines Berliner Aufenthaltes literarischen Neigungen unterworfen. Eine im kaiserlichen Post-Museum in Berlin aufgehängte mehrfächerige Bildtafel, die frei nach Lenau die Poesie des Reisens in der alten Postkutsche verherrlicht, ist hierfür der sprechendste Beweis. In seiner nunmehrigen Heimat hat Rahtjen sich ganz dem Zauber der nordischen Wald- und Heidelandschaft ergeben. Namentlich in seinen großlinig geführten Waldbildern hat er sich eine auf seelischer Verinnerlichung beruhende Sonderstellung geschaffen. *h. e. w.*

Hamburg. Eine anläßlich des Sechzigsten Geburtstages des Grafen Leopold von Kalckreuth von der **Galerie Commeter** veranstaltete Ausstellung von Gemälden und Schwarz-Weiß-Arbeiten bietet eine ziemlich umfassende Übersicht über das Lebenswerk dieses Künstlers innerhalb des für seine Entwicklung wichtigsten Abschnittes. In der Zeit bis in den Anbeginn der neunziger Jahre zurückgreifend, führen die ausgestellten Arbeiten bis in die Gegenwart hinein. Diese Zeitenverschiedenheit ergibt sich indes nicht so aus Jahresziffern, die der Künstler ja nur selten an seinen Arbeiten anzubringen pflegt, als vielmehr auf Grund der wechselnden Arten der Farbenführung. Hier klingen alle Wandlungen getreu mit und wieder, die die deutsche Kunst seit dem Einsetzen der Freilichtmalerei durchgemacht hat. Wichtigste Dokumente für das Verständnis der Persönlichkeit Kalckreuths als Künstler sind auf unserer Ausstellung vornehmlich einige in der letzten Zeit gemalte Landschaften und Innenraumbilder, die bei stärkster Farbigkeit (so im »Weg durch die Saat«, in einem gelbwandigen »Interieur mit Christbaum« usw.,) weder hart noch bunt wirken. Die Bildnisse, die bei dem lebhaften Interesse, das die Hamburger Gesellschaft dem Grafen — und diesem vielleicht mehr als dem Künstler — von vornherein zugewendet hat, einen wichtigsten Teil seiner künstlerischen Tätigkeit ausmachen, schildern ohne leisesten Versuch, das Geistige mehr als es der Gegenstand verlangt, in den Vordergrund zu drängen (auch die in ihrer Empfindung sehr fein erfaßte, Geige spielende junge Dame in Blau macht hiervon keine Ausnahme), Menschen von gesunder Art in gelassenen Bewegungszuständen. Die Hände sind zuweilen nicht ganz durchgearbeitet und wirken dann brettartig. (So im Bildnis des Grafen K. und der Handschuh knöpfenden Dame.) Das Hauptgewicht ist auf die Gesichtsbildung gelegt, hier aber zumeist mit solchem Nachdruck, daß die »innere Ähnlichkeit« der Dargestellten den Beschauer geradezu augenfällig anspringt.

Und gleich wie unter den farbigen, so kommen auch unter den Schwarz-Weiß-Arbeiten die Bildnisradierungen für das Erkennen der dem Künstler in unserem Kunstleben zukommenden Geltung an erster Stelle in Betracht. Hier wächst auch die von Hause aus strenge Kalckreuthsche Linie, die sich zuweilen bis zur steindruckartigen Umrißform verdichtet, ins geistvoll Graziöse, ohne an Kraft Einbuße zu erleiden.

In einer kurz vor seinem Eintreten in sein sechzigstes Lebensjahr niedergeschriebenen brieflichen Äußerung bekannte sich Graf L. v. Kalckreuth als Gegner von solchen kunstkritischen Betrachtungen, die an Geburtstagsgelegenheiten anknüpfen. »Das Alter darf nicht der Anlaß sein, über die Kunst etwas zu sagen, das hat bis zu meinem Tode Zeit. Bis dahin will ich ein Lebender sein, auch in meiner Kunst.« So heißt es an der betreffenden Briefstelle. Es ist zu verstehen, daß die deutsche Tages- und Fachpresse, soweit sie sich mit Kunst beschäftigt (allerdings ohne davon Kenntnis zu haben), sich durch diese Abwehrgebärde des Künstlers von der Abfassung von Betrachtungen, wie über sein Lebensalter, so auch über sein Werk nicht hat abhalten lassen. Sie hätte das auch gar nicht können, selbst wenn sie es gewollt hätte. Denn wir leben in einer Zeit — Gott sei Dank, daß sie gekommen! — in der über

den Willen des Einzelnen hinweg die Forderung gilt, nachdrücklichst auf alles hinzuweisen, was geeignet ist, der Förderung der deutschen Art im Leben und in der Kunst zu dienen. In diesem Dienst hat aber die Kunst L. v. Kalckreuths allezeit gestanden. *H. E. Wallsee.*

Barmen. In der Kunsthalle hat die »Bergische Kunstgenossenschaft« eine »Kriegsausstellung« eröffnet. Vertreten sind besonders Gustav Wiethüchter, A. Wüster-Garschagen, Paul Wellershaus, E. Dollerschell und Emmi Klinker.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums in München. Durch eine ganze Anzahl von Schenkungen und Hinterlassenschaften wie durch verschiedene recht geschickte Käufe ist die Direktion des Bayerischen Nationalmuseums schon wieder in der Lage, eine kleine Ausstellung ihrer jüngsten Erwerbungen veranstalten zu können. Ich verzeichne hier nur kurz die hauptsächlichsten Stücke, die über das Interesse als gute und wichtige Studienobjekte hinaus Anspruch auf allgemeine Beachtung machen können. Unter den Gemälden das recht lebendige »Porträt des Ph. von Zwack zu Holzhausen« von Edlinger. (Die Zuweisung der kostümlich interessanten Porträts des Hofoberrichters Baron Widenmann und seiner Gemahlin an G. de Marées scheint mir etwas gewagt.) Unter den Plastiken eine ausgezeichnete, sehr anmutsvolle Sitzstatue einer weiblichen Heiligen um 1430, eine niederbayerische Arbeit. Als besonders glückliche Erwerbung darf man den Münchner Hausaltar aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen, vorzüglich erhalten (mit der Mensa), schönstes bayerisches Rokoko. Die Zuweisung der famosen Schnitzerei des Altärchens an Fr. A. Feichtmayr dürfte kaum einem Widerspruch begegnen. Das Mittelbild ist die Skizze zu dem Hochaltarblatt der Hofkirche zu Fürstenfeld von J. Nep. Schöpf. Ebenso amüsant sind die zwei virtuos gearbeiteten knienden Engel vom Tabernakel eines Rokokoaltars, der kurfürstl. Hofbildhauer Joh. B. Straub hat sie wohl um 1760 in München geschaffen. Die überlebensgroße Holzfigur eines Johannes des Täufers ist mit ihrem stark italienischen Einschlag, ihrem verhaltenen Klassizismus wohl eher eine Arbeit des R. A. Boos als des Straub. Unter den Edelmetallarbeiten ist neben einem kleinen Doppelbecher des aus Ungarn stammenden, in München tätigen Georg Zeggin die Garnitur eines Hausaltars zu nennen, Kruzifix und zwei Leuchter, eine ungewöhnlich fein ziselierte Arbeit des durch seine Arbeiten für die »Reiche Kapelle« bekannten Bernhard Peter. Das schönste und wertvollste unter den für die Glassammlung erworbenen Stücken ist der — wie die Signatur ausweist — 1719 von Killinger für den Nürnberger Patrizier G. Theoph. v. Tucher geschnittene Glaspokal. Die keramische Abteilung erfuhr eine beträchtliche Erweiterung durch ein Vermächtnis des Barons H. von Hirsch auf Gereuth: eine größere Anzahl Porzellanfiguren der Fabriken Meißen, Nymphenburg, Frankenthal, Höchst, Damm und einiger Thüringer Fabriken. Schließlich sei hier noch der ungewöhnlich gut erhaltene, hübsche Wandbrunnen in bunter Hafnerkeramik mit der Jahreszahl 1605 erwähnt, der höchstwahrscheinlich in Wasserburg entstanden ist. *A. L. M.*

In der **Düsseldorfer Galerie** arbeitet man rüstig in der Stille. Und wer jetzt gerade an den Rhein kommt, wird die jüngsten Früchte dieses Schaffens in einem großen Saale voll Neuerwerbungen vereint finden. Diese Neuerwerbungen sind weniger darauf berechnet, zu verblüffen, als das Vertrauen auf die Entwicklung der Sammlung zu stärken. Man fühlt, daß sich die Direktion ihres Zieles bewußt ist: nämlich keine Allerweltsgalerie zu sein, sondern eine gut Düsseldörfische. Das Gute ist aber gerade hier meist nicht das gewohnt Übliche; und so werden manche Überraschungen geboten. — Zunächst gleich das größte Bild der Ausstellung: eine Piazza del Popolo von Oswald Achenbach, glücklicherweise nur Untermalung geblieben, aber in dieser Form ein glänzendes Feuerwerk. Wie der Sonnenball in dem grünen, grauen, gelben Gedünst des staubig-heißen Abends untertaucht, und wie das Römische in der ganzen Szenerie mit raschem Pinsel erfaßt ist: das zeugt von einer Erfahrung und einem Farbengeschmack, der voraussagen läßt, daß Oswald Achenbachs Skizzen eines Tages noch »entdeckt« werden. — Bemerkenswert, weil durchaus über dem Gewohnten stehend, sind auch ein »Hahnenkampf« von Jutz, eine »Landschaft« von Kröner (ohne Hirsche!) und das höchst lebendige Aquarell eines Stierkampfes von dem Riesenhistorienmaler Peter Janssen. Von Bildern, die nichts direkt mit Düsseldorf zu tun haben, ist ein sehr schöner früher Meyerheim und ein geradezu meisterhafter Gudin, ein französisches Kriegsschiff auf der Fahrt, impressionistisch locker hingesetzt, hervorzuheben. — In ein paar Vitrinen liegt noch eine Auswahl der neuerworbenen Aquarelle und Zeichnungen, darunter eine Serie von Entwürfen zu Holzstöcken für Rottecks Weltgeschichte von Alfred Rethels Hand; dann einige bedeutende Dinge von Mintrop, die der Leser der »Zeitschrift für bildende Kunst« nächstens in Abbildungen bewundern wird. Schließlich sei noch eines sonderbaren jungen Düsseldorfers der jetzigen Generation gedacht, des Malers Adolf Uzarski, der ein Aquarell des Dichters Christian Dietrich Grabbe von wahrhaft grotesker bürgerlicher Verkommenheit und innerer Dämonie geschaffen hat. Ein Blättchen, das man nicht vergißt.

FORSCHUNGEN

Ein bislang in der Literatur nicht erwähntes Porträt von der Hand **Jan van Eycks** befindet sich in der Kollektion J. D. Ingres im Museum zu Montauban. Es stellt in dreiviertel Wendung nach links einen älteren Mann im Pelz dar und gehört, wie sich trotz des etwas lädierten Zustandes feststellen läßt, in die mittlere Periode des Künstlers. Es reiht sich seinen übrigen Porträtschöpfungen als ebenbürtiges, wenn auch dem Vorwurf nach bescheideneres Stück seiner Kunst an, bei dem besonders wieder die Vorzüge der Kleinmalerei in der Wiedergabe des Pelzes und der bejahrten Züge des Dargestellten hervortreten. *F. W.*

WETTBEWERBE

Altenessen. In einem vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ausgeschriebenen **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen für die Ausmalung der Aula des Realgymnasiums zu Altenessen ist der erste Preis nebst der Ausführung dem Maler Adolf Hohenstein in Düsseldorf zuerkannt worden. *B.*

VERMISCHTES

Niederwald. In der Nacht vom 4. zum 5. Juni ist eines der ältesten Gebäude des Rheingaues, ein Denkmal aus der Frühzeit rheinischer Klöster, bis auf die Grundmauern abgebrannt, das im Jahre 1194 erbaute Zisterzienserinnenkloster Marienhausen am Nordabhange des Niederwaldes. Auch die im Jahre 1219 errichtete Kapelle ist den Flammen zum Opfer gefallen. Das Feuer, über dessen Ursache noch nichts sicher feststeht, griff so schnell um sich, daß die im Kloster untergebrachten Fürsorgezöglinge mit ihren Erziehern nur unter Lebensgefahr gerettet werden konnten. Der Schaden ist sehr beträchtlich. *B.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 38. 18. Juni 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MAX LEHRS ZUM 60. GEBURTSTAGE

Max Lehrs, der Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden, wird am 24. Juni 60 Jahre alt. Wer seine frische, lebendige, allem hoffnungsvoll Neuen zugewandte Persönlichkeit kennt, wird besonders dankbar der großen Verdienste gedenken, die er sich in jahrzehntelanger erfolgreicher Tätigkeit um das Kabinett, um die Kunstpflege Dresdens und um die Wissenschaft erworben hat. Man tut Lehrs' Vorgängern in seinem Amt durchaus kein Unrecht, wenn man sagt, daß sich das Kabinett vor ihm in mehrfacher Beziehung in einem jammervollen Zustande befand. Die kostbaren Stiche der alten Meister, wie Dürer und Holbein, wurden damals ohne jede Rücksicht auf fürsorgliche Erhaltung in Klebebänden aus rauhem Papier aufbewahrt, so daß sich das Papier bei jedem Umwenden auf den Stichen rieb und diese allmählich vernichtete. Viele dicke Bände, in denen die kostbarsten Seltenheiten ohne Ordnung aufgeklebt waren, lagerten unverzeichnet im Magazin und waren weder den Kunstfreunden, noch der Wissenschaft zugänglich. Das Kabinett selbst war zwar dem freien Besuch zugänglich, aber man wurde dort mürrisch und widerwillig aufgenommen und fand bei seinen Studien keinerlei Unterstützung. Verlangte man Holzschnitte nach Ludwig Richter, so sagte einem wohl der Inspektor, man solle doch lieber Raffael ansehen als solches kindliches Zeug. Einigermaßen geborgen war man nur, wenn man dem alten Aufseher von Zeit zu Zeit ein ordentliches Trinkgeld gab. Man wundert sich bei diesen Umständen nicht, wenn das Kupferstichkabinett in der Reihe der Dresdner Kunstsammlungen, wie auch in der Kunstwissenschaft, keinerlei Rolle spielte.

In allen diesen Punkten hat Max Lehrs gründlich Wandel geschaffen. Schon als Direktorialassistent unter der Oberleitung Karl Wörmanns, dann aber als selbständiger Direktor hat er das Kgl. Kupferstichkabinett zu einer Kunststätte ersten Ranges gemacht, die wieder internationalen Ruf genießt. Wieder erschienen seit Lehrs' Amtsantritt Vertreter des Dresdner Kupferstichkabinetts auf den großen Kupferstichversteigerungen, und ihre Ankäufe nötigten Achtung ab. Vor allem wurden die verdorbenen Blätter der alten Meister durch bessere Abdrücke ersetzt und ihr Werk planmäßig durch Zukäufe ergänzt. Zugleich wurden die alten magazinierten Bestände sorgfältig durchgesehen und dabei staunenswerte Entdeckungen gemacht. So findet man jetzt im Kabinett, um nur ein Beispiel zu geben, unvergleichliche Sammlungen von Stichen des Meisters E S und Martin Schongauers, die teils aus jenen alten, vorher nicht verwerteten Beständen des Kabinetts, teils durch die neuen Ankäufe entstanden sind und jetzt einen bedeutsamen Ruhmestitel des Kabinetts ausmachen. Für die Geschichte des Kupferstichs im 15. Jahrhundert ist das Dresdner Kabinett durch Lehrs eine der wichtigsten Studienstätten geworden.

Außer den alten Meistern aber pflegte Lehrs mit voller Hingabe auch die moderne Graphik. Als erster unter den Verwaltern öffentlicher Kunstsammlungen erkannte er, welche Blüteperiode der graphischen Kunst um 1880 begann, erkannte er zugleich auch die Notwendigkeit, die Erzeugnisse dieser modernen Kunst zu sammeln, und alsbald ging er an diese Aufgabe mit vollem Eifer und mit voller Liebe. Heute sind, um nur einiges anzuführen, Köpping, Klinger und Greiner, Geyger, Stauffer-Bern, Liebermann, Thoma glänzend vertreten, von Whistler, Legros, Shannon, Rops, Toulouse-Lautrec, Millet, Méryon, Manet, Lunois, Steinlen, Forain, von den hervorragendsten holländischen und skandinavischen Meistern sind die bedeutendsten Blätter vorhanden. Von Adolf Menzel, der bis 1882 im Kabinett überhaupt nicht vertreten war, besitzt dieses jetzt 500 Blatt. Die Werke der älteren sächsischen Künstler, vor allem Ludwig Richters, der bis dahin ganz ungenügend vertreten war, wurden vervollständigt. Das Werk Hugo Bürckners — und damit Rethel, Schwind, Führig, Hübner, Pletsch u. v. a. — wurde um 2000 Blatt ergänzt, und damit wurde eine Lücke ergänzt, die man im Dresdner Kabinett überhaupt nicht vermutet hätte. Ferner erwarb Lehrs die unvergleichliche Sammlung der Handzeichnungen und Aquarelle Alfred Rethels, die zu den bedeutendsten Werken der Kunst des 19. Jahrhunderts gehört.

Der Vollständigkeit wegen sei an dieser Stelle erwähnt, daß in der kurzen Zwischenzeit, die Lehrs als Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin verlebte, die wundervolle Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen von Meistern des 19. Jahrhunderts, besonders Ludwig Richters aus dem Nachlaß des Kunstsammlers Cichorius für das Dresdner Kabinett erworben wurde. Als Ergebnis der Tätigkeit von Max Lehrs auf diesem Gebiete kann man feststellen, daß man das zeitgenössische Kunstschaffen in der Graphik nirgends so eingehend studieren kann, wie im Dresdner Kabinett, nirgends auch mit so hohem künstlerischen Genuß, denn Lehrs hat mit dem feinsten Geschmack und mit dem vollen Verständnis für das echt Künstlerische gewählt und gekauft und alles Minderwertige unerbittlich ferngehalten. Daß er es dabei verstanden hat, dem Kabinett auch eine Menge von Freunden und Stiftern zu erwerben und ihm eine Fülle von geeigneten Geschenken zuzuführen, sei nur nebenbei erwähnt.

Er hat es auch nicht versäumt, dem künstlerischen

Plakat, der künstlerischen Amateur-Photographie und den Künstler-Postkarten seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, und von diesen Kunstwerken, die für unsere Zeit besonders bezeichnend sind, wenigstens die allerbesten zu erwerben. Eine kleine Anzahl auserwählter moderner Aquarelle dient den Räumen des Kabinetts als angenehmer Wandschmuck.

Im Zusammenhange mit Lehrs' Beschäftigung mit der modernen Griffelkunst steht auch seine Beteiligung an den Dresdner Kunstausstellungen. Seitdem im Jahre 1897 in Dresden unter Gotthard Kuehls Leitung die großen Ausstellungen begannen, welche die Augen der gesamten Kunstwelt wieder auf Dresden lenkten, hat Max Lehrs regelmäßig die graphische Abteilung ganz allein zusammengestellt und sie vermöge seines Geschmacks, seines Spürsinns und seiner umfassenden Kenntnis zu einem besonderen Ruhmestitel der Dresdener Ausstellungen gemacht. Bildete die graphische Abteilung in gar manchen anderen Ausstellungen ein Ergebnis des Zufalls, in Dresden war sie immer eine Sammelstätte der wirklich gediegenen, schöpferischen Leistungen auf diesem Gebiete, in der man den Hochstand der graphischen Kunst unserer Zeit abzuschätzen vermochte.

Daß Lehrs im Kabinett der Mißwirtschaft der Klebebände alsbald ein Ende machte und dafür die schützenden vertieften Papprahmen einführte, braucht kaum noch erwähnt zu werden. Weiter aber machte er das Kabinett in der weitestgehenden Weise der Öffentlichkeit zugänglich: er verwirklichte zuerst den Gedanken des Abend-Museums, er führte die großen lehr- und genußreichen Vierteljahrsausstellungen ein, in denen Schätze des Kabinetts nach den verschiedensten Gesichtspunkten dargeboten wurden, dazu die Monatsausstellungen für die neuerworbenen Blätter. Regelmäßig schrieb er selbst über diese Ausstellungen erläuternde und einführende Berichte für ein Dresdner Blatt. Im Kabinett wird jeder, der ernsten Kunstgenuß sucht oder studieren will, in der liebenswürdigsten und in sachverständiger Weise beraten. Kurzum, Lehrs hat das Kabinett dem Gedanken der künstlerischen Erziehung in idealer Weise dienstbar gemacht; auch in dieser Hinsicht ist das Dresdner Kabinett jetzt mustergültig und vorbildlich eingerichtet.

Der Ruf von Max Lehrs als Kunstforscher knüpft an seine epochemachenden Arbeiten über den Meister der Spielkarten, über den Meister mit den Bandrollen und den Meister E S an. Sie wurden grundlegend für die Geschichte des ältesten deutschen Kupferstichs; ja die Geschichte des Kupferstichs im 15. Jahrhundert mußte neugeschrieben werden auf Grund dieser Studien. Lützow, Singer, Kristeller haben sich dieser Folgerung nicht verschließen können und die Ergebnisse der Lehrsschen Forschungen rückhaltlos angenommen.

Durch eine ganze Reihe weiterer Forschungen und Veröffentlichungen über deutsche und niederländische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts in kleineren Sammlungen, über die Meister der Berliner Passion, des Boccaccio, des heiligen Erasmus, des Hausbuchs, der Liebesgärten sowie einiger Monogrammisten, auch über Wenzel von Olmütz hat Lehrs seine ersten grundlegenden Studien in der Folge ansehnlich erweitert und so immer neuen zuverlässigen Stoff für die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts herbeigeschafft, das überhaupt als das kunsthistorische Herrschaftsgebiet von Max Lehrs zu gelten hat. Als reife Frucht seiner dreißigjährigen Studien auf diesem Gebiete veröffentlichte Lehrs im Jahre 1908 den ersten Band seines großen wissenschaftlichen Hauptwerks: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. Im Jahre 1910 erschien — bei der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien — der zweite Band, das Erscheinen des dritten und abschließenden Bandes dieses wahrhaft monumentalen Werkes ist wohl infolge des Krieges aufgeschoben worden. Mit diesem Werke hat sich Lehrs in der Geschichte des ältesten deutschen Kupferstichs ein Denkmal gesetzt, das die Zeiten überdauern wird.

Andere bedeutende wissenschaftliche Werke von Lehrs veröffentlichte die Chalkographische Gesellschaft und ihre Nachfolgerin die Graphische Gesellschaft, die Lehrs mit gegründet hat und noch heute mit leitet, darunter: Die Holzschnitte des 15. Jahrhunderts im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin (22 Tafeln in Lichtdruck, davon 4 in Farbe, 1906) und: Martin Schongauer, Nachbildungen seiner Kupferstiche (32 Tafeln in Kupferstichätzung, 1914). Daß damit die Reihe der Werke und der zahlreichen Einzelaufsätze längst noch nicht vollständig ist, weiß jeder, der das Schaffen von Max Lehrs in den letzten drei Jahrzehnten verfolgt hat — wir müssen eine solche Bibliographie schon einem andern Freunde des Jubilars überlassen, der sie dieser Tage herausgeben wird; hier galt es nur, sein gesamtes hochverdienstliches Schaffen in aller Kürze zu würdigen und dem liebenswürdigen Manne einen herzlichen Glückwunsch zuzurufen. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

Der besonders als langjähriger Mitarbeiter der »Fliegenden Blätter« bekannte Maler **Max Flashar,** am 3. Juli 1855 in Berlin geboren, ist in München gestorben. Er war Schüler der Akademien in Weimar, München und Paris und von L. Knaus in Berlin. Flashar hat auch Genreszenen und Bildnisse gemalt, die von einer schönen Begabung zeugen.

Bei den großen Durchbruchskämpfen in Galizien fiel als Leutnant der Berliner Maler **Franz Soltau,** einer der begabtesten jüngeren Künstler. Seine kraftvollen Bilder hielt er mit Absicht vorläufig weiteren Kreisen vor, so daß sein Name weniger oft genannt wurde.

PERSONALIEN

Der Maler Professor **Philipp Franck** ist zum Direktor der Kgl. Kunstschule in Berlin ernannt worden.

Der Münchner Bildhauer Prof. **Jakob Ungerer** beging am 13. Juni den 75. Geburtstag. Ungerer ist ein Münchner Kind und hat auch auf der dortigen Akademie seine künstlerische Ausbildung erhalten. Hallig und der unter Schwanthalers Einfluß stehende Widmann sind seine Lehrer gewesen. Nach vollendeten Studien lebte er zwei Jahre in Italien; 1866 ließ er sich dann dauernd in München nieder.

Sein bekanntes Werk ist der Mendebrunnen auf dem Augustusplatz in Leipzig. Von ihm stammt ferner der ornamentale Schmuck der Fassaden des Leipziger Grassi-Museums, des Kunstmuseums und Konservatoriums in Leipzig und zahlreicher anderer Gebäude in dieser Stadt und in München. Seit 1890 trägt Ungerer den Professortitel.

SAMMLUNGEN

Die diesjährige Tagung des Verwaltungsausschusses des **Germanischen Museums** fand am 1. und 2. Juni statt. Neben anderen Mitgliedern waren Generaldirektor Exz. v. Bode, Exz. Graf Posadowsky-Wehner, Exz. Dr. Richter, Exz. Dr. v. Rheinbaben, Generaldirektor Dr. Friedr. Dörnhöffer und der Geh. Oberregierungsrat im Reichsamt des Innern Dr. Gallenkamp erschienen. Auf der Tagesordnung stand: Verwaltungsbericht des Direktoriums sowie Rechnungsablage für 1914, Beratung des Etats für 1916 und Beratung betreffend die teilweise Ausführung des Erweiterungsbaues. Zu dem letzten Punkt wurde der Beschluß gefaßt, den südlichen Flügel und die Eingangshalle des Neubaues auszuführen, eine Maßnahme, die die Feuersicherheit und die bessere Beleuchtung der Bildergalerie wünschenswert erscheinen läßt. Der groß angelegte Erweiterungsbau des Museums soll auf dem Gelände der Beckhuhen-Fabrik am Hallplatz errichtet werden.

Der jetzt in Friedenau bei Berlin lebende Bildhauer **Wilhelm Lehmbruck** hat einen lebensgroßen Torso in Stein vollendet, der vom **Danziger Stadtmuseum** angekauft worden ist. Lehmbruck stammt aus Duisburg, dessen Stadtmuseum eine lebensgroße Marmorfigur »Junges Weib« von ihm besitzt, und hat längere Zeit in Paris gelebt, bis ihn die politische Lage veranlaßte, nach Deutschland zurückzukehren. Werke von ihm findet man in den Museen zu Elberfeld, Magdeburg, Köln, Frankfurt, Chemnitz und anderen Städten.

VEREINE

Der Zusammenschluß der Privatarchitekten Deutschlands ist durch den beschlossenen Eintritt der Vereinigung Berliner Architekten in den Bund Deutscher Architekten wesentlich gefördert worden. Die Vereinigung hat sich mit der Ortsgruppe Groß-Berlin des B. D. A. unter der Bezeichnung »Vereinigung Berliner Architekten, Ortsgruppe Groß-Berlin des B. D. A.« zusammengeschlossen. Die Wahlen für den neuen Vorstand hatten folgendes Ergebnis: Erster Vorsitzender Geheimer Baurat Wolffenstein, stellvertretender Vorsitzender und zugleich Schriftführer Architekt Karl Ed. Bangert, stellvertretender Schriftführer und zugleich Kassenwart Architekt Karl Mohr, Obmann des Arbeitsausschusses Baurat Gräf. Zu Beisitzern wurden die Architekten Arnold Hartmann, Albert Hofmann und Richard Seel gewählt.

FORSCHUNGEN

Eine Zeichnung von Frans Hals. Das Museum der bildenden Künste in Budapest besitzt ein aus der Sammlung Moritz Kann in Paris stammendes Gemälde eines vornehmen Mannes in jüngeren Jahren (Gal.-Kat. Nr. 510a), das im Versteigerungskatalog der genannten Sammlung (Paris, George Petit, 9. Juni 1911) unter Nr. 27 erwähnt und daselbst abgebildet ist. Das Bild war auf der »Exposition des grands et petits maitres hollandais au XVII. siècle« (Paris 1911, Nr. 61) zu sehen und ist in der Publikation von Armand Dayot über diese Ausstellung in Lichtdruck wiedergegeben; auch in W. v. Bodes Frans Hals, Sein Leben und Werke, Berlin 1914 (Bd. I, Taf. 86, Nr. 147). Auf der rechten Seite des Bildes steht die Jahreszahl 1634 und das Alter des Dargestellten, welches als 26 und nicht als 20 zu lesen ist, wie dies fälschlich angegeben wird. Wir sind heute in der Lage, zu unserem Bilde die Originalzeichnung nachweisen zu können. Diese ist in der Publikation der »Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut« (Frankfurt 1914, Selbstverlag, Lief. XVII, Nr. 8) reproduziert. Sie ist eine weißgehöhte Kreidezeichnung auf hellgrau grundiertem Papier und stammt laut Datum auf der rechten Seite aus dem gleichen Jahre wie das Gemälde. Ein Vergleich zeigt, daß ursprünglich ein Kniestück beabsichtigt war, denn so erscheint der junge Mann auf der Frankfurter Zeichnung, wogegen er auf dem ausgeführten Gemälde nur bis etwa unterhalb der Hüften dargestellt ist. Auf der Zeichnung hat Frans Hals das Hauptgewicht auf das faltenreiche und bauschige Gewand gelegt und es mit sicherem Strich ausgeführt, wogegen er den Kopf nur flüchtig skizzierte, so daß er beinahe etwas verzeichnet erscheint. Die reiche Drapierung des schwarzen, beziehungsweise grauen malerischen Gewandes und der silbergraue, fast weiße rechte Handschuh und Manschette haben ihn am meisten interessiert, viel weniger aber der nicht gerade sehr anziehende Kopf. Diese ungleichmäßige Ausführung in der Zeichnung mag wohl der Grund dafür sein, daß sie in der genannten Frankfurter Publikation nicht mit Bestimmtheit dem Meister selbst zugewiesen wird. Die Erkenntnis aber, daß wir in der Zeichnung eine direkte Studie, einen Entwurf, zu dem Budapester Bilde besitzen, wird auch weitere Zweifel über ihren richtigen Urheber ausschließen. *G. v. Térey.*

VERMISCHTES

Zur **Kunstausstellung Richter in Dresden** behandelte Dr. Karl Adrian das Thema »Die deutsche Kunst des Mittelalters, der Renaissance und unserer Zeit« in vier Vorträgen. Der deutschen Renaissance, die sonst unberechtigterweise der italienischen gegenüber stiefmütterlich behandelt zu werden pflegt, wurde ihr volles Recht. Gerade in dieser Zeit war diese objektiv-kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung zwischen deutschem, italienischem und französischem Wesen bedeutsam, besonders die Feststellung, daß im allgemeinen die große Formgewandtheit der Fremden eine größere Tiefe und größerer Reichtum des Deutschen gegenübersteht.

Die **Leipziger Stadtverwaltung** hat zur Vornahme von Notstandsarbeiten für die bildenden Künste in Leipzig 50000 Mark bewilligt. In Aussicht genommen ist u. a. die Ausarbeitung von Vorschlägen zur künstlerischen Gestaltung des Stadtbildes, insbesondere die Gewinnung von Fassadenentwürfen für die Straße, die nach dem Völkerschlachtdenkmal führt.

Bei dem in Nr. 36 der »Kunstchronik« enthaltenen Bericht über die Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins handelt es sich um **Josef Eberz,** den Stuttgarter Künstler, und nicht Ebers, wie irrtümlich gedruckt worden ist, was hiermit berichtigt sei.

LITERATUR

Die moderne Graphik, eine Darstellung für deren Freunde und Sammler von *Hans W. Singer.* (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1914. Quart. 547 Seiten mit mehreren hundert Abbildungen. 24 M., geb. 28 M.)

Wer Hans W. Singer, den ersten Direktorialassistenten am Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, näher kennt, weiß, daß er ein Kunstbetrachter mit etwas subjektiven Neigungen ist, daß er aber dabei »Kunstenthusiasmus und Geschmack« besitzt und daß er die graphische Kunst, die alte wie die

moderne, kennt wie irgendein Vertreter seines Fachs. Man weiß also, was man zu erwarten hat, wenn man ein Buch von Singer in die Hand nimmt: man stimmt ihm freudig zu, man fühlt sich angeregt, man ärgert sich über krause Gedankensprünge und über derbe Urteile, die man nicht billigt, man hat aber immer die angenehme Empfindung, in Gesellschaft eines vielseitigen und kenntnisreichen Mannes zu sein; die einzige Schreibweise, die ihm fern liegt, ist die langweilige.

So ist es auch bei dem vorliegenden Buche, das Singer als das Ergebnis einer fast fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit bezeichnet. Wer so lange Zeit hindurch unausgesetzt einen Zweig der Kunst teilnehmend verfolgt, der so reich erblüht wie gegenwärtig die Graphik, der ist in Gefahr, bei der Verarbeitung des reichen Stoffes zu ersticken oder wenigstens kein Ende zu finden. Dieser Gefahr ist Singer mit voller Absicht aus dem Wege gegangen. Denn er wollte diesmal kein Nachschlagebuch zusammenstellen, deren er vorher ja auch schon wertvolle geschrieben hat, sondern er wollte seinen Lesern ein wirklich lesbares Buch in die Hand geben, das ihm auch beim dauernden Lesen Freude und Genuß bereiten sollte. So hat er denn von den zahlreichen Notizen, die sich ihm in den 25 Jahren angesammelt hatten, gar viele in den Sammelkästen stecken lassen, und gar manchen Künstler, der ihm nichts zu sagen hatte, einfach weggelassen. Anstatt nach Vollständigkeit zu streben, hat er ausgewählt, »versucht, in der Auswahl die wichtigsten Kräfte zu berücksichtigen, wichtig entweder durch sich selbst oder dadurch, daß sie ein Gesamtbild abrunden oder auch deshalb, weil sie den Liebhabern noch nicht genügend geläufig sind«.

Über die inneren Grundsätze dieser Auswahl spricht sich Singer in der Einleitung nicht weiter aus, aber sie sind unschwer zu erkennen, und Singer ist nicht gewöhnt, aus seinem Herzen eine Mördergrube zu machen.

Die Anlage des Buches ist klar und einfach. Nach der kurzen Einleitung spricht Singer von den Vorläufern, damit bezeichnet er Zeitschriften und Alben, z. B. den Pan und die Vierteljahrhefte des Vereins bildender Künstler Dresdner Sezession, sowie Die jungen Alten, nämlich Daumier, Chevallier-Gavarni, Devéria, Delacroix, Corot, Millet, Méryon, Manet, Goya, Fortuny, Geddes, Keena, Mac Lachlan, Menzel, Leibl. Sodann bespricht er die Künstler nach den Ländern: Deutschland, Österreich und die Schweiz, Großbritannien, Amerika, die Niederlande, die nordischen Länder, Frankreich. Das Hauptkapitel Deutschland, Österreich und die Schweiz teilt er in folgende Abschnitte ein: Klinger, Stauffer, Geyger und Stuck, die Münchener, die Berliner, Dresden, Leipzig, Hamburg usw. Hier widmet er den Meistern des Holzschnittes eine besondere Betrachtung, in dem Kapitel Großbritannien ebenso dem englischen Steindruck. Als Anhang erhalten wir eine kleine Einführung in die Verfahren des künstlerischen Bilderdrucks.

Nun wird man ja im einzelnen Falle mit Singer rechten wollen, weil man den oder jenen Künstler gern in dem Buche gesehen hätte, den Singer nicht gewürdigt hat. Nimmt man aber das Buch als Ganzes, so muß man Singer Recht geben — wirklich bedeutende Künstler fehlen nicht, und die wirklich bedeutenden Künstler würdigt der Künstler mit so viel Sachverständnis und so viel Wärme, daß man einen vollen Begriff von ihrer Bedeutung bekommt und unsere Schätzung dieser Meister und unsere Liebe zu ihnen wirklich gesteigert und vertieft wird. So muß man also Singer nehmen, wie er ist, oder man muß ihn lassen. Ich möchte das Buch nicht entbehren.

Der stattliche Band ist vom Verlag vorzüglich ausgestattet. Der schöne klare Druck auf dem wundervollen Papier, die Fülle der wohlgewählten und vorzüglich wiedergegebenen Abbildungen, die angenehme Anordnung des Druckbildes auf jeder Seite — nichts ist vernachlässigt, um das Buch auch zu einer typographisch hervorragenden Leistung zu machen. Es wird seinen Weg gehen. *Paul Schumann.*

Dr. **Guido Hoffmann,** *Grundlagen reiner Kunstkritik für Künstler, Kritiker und Laien.* München, Georg W. Dietrich.

Nicht ohne Mißtrauen geht man an die Lektüre dieses Buches mit seinem ebenso umständlichen wie anspruchsvollen Titel. Man ahnt eine Kunsttheorie, und man braucht nicht weit zu lesen, um sie zu finden, nicht mehr und nicht weniger als eine neue Kunsttheorie, die sich als die allein wahre, allein gültige, allein mögliche einführt mit allen selbstverständlichen Ansprüchen ihrer Gattung. Und selbst auf diesem gefahrvollen Gebiet finden sich selten Unkenntnis und Anmaßung so gepaart wie in der kleinen Schrift des Dr. Guido Hoffmann. Kühn wird aus einigen scheinbar harmlosen Voraussetzungen eine Kunstlehre deduziert, die alle Begriffe auf den Kopf zu stellen unternimmt. Ein Beispiel: Malerei ist die Kunst eines Auges. Dem plastischen Sehen beider Augen entsprechen plastische Malerei, malerische Plastik und Reliefkunst. Reine Plastik gehört unter den Raumsinn, dessen Organ das Getast ist. Skulpturen sollte man also nicht sehen, sondern abfühlen. Man denke sich die alten Griechen mit Leitern am Parthenon herumkletternd, um die Giebelgruppen zu betasten. Wie Hildebrand und Rodin auf Grund dieser tiefsinnigen Theorie ad absurdum geführt werden, wie höchst einfach der Begriff der Bewegung zur Deutung des Phänomens der Kunst genutzt wird, wie schließlich der Geschlechtssinn als das primum mobile auftritt, das im einzelnen zu wiederholen, dem Autor in sein abstruses und verworrenes Gedankengestrüpp zu folgen, dürfen wir uns an dieser Stelle versagen. Wer aber das Buch enttäuscht aus der Hand legte, weil er auf Grund des Titels in ihm Klarheit zu finden hoffte über Fragen, die wohl der Behandlung bedürfen, der sei nachdrücklichst auf Albert Dresdeners Werk über die Kunstkritik (München 1915, Bruckmann) verwiesen, in dem auch alle Bedenken, die gegen einen Versuch wie den Guido Hoffmanns a limine erhoben werden müssen, selbst wenn er mit besseren Mitteln unternommen wäre, klar und eindrücklich formuliert sind. Auch wir wüßten nichts besseres als diese Sätze hier zu wiederholen: »Eine Kunstkritik ohne Kunsttheorie ist undenkbar ... Und doch bildet die Kunsttheorie für den Kunstkritiker zugleich auch eine Gefahr ... Der Kritiker, der in der Theorie festfriert, ist für die freie Kunstkritik verloren. Bei ihm wird sich die primäre kritische Fähigkeit, das, was man das kritische Tastgefühl nennen könnte, der Instinkt für das Charakteristische, Neue, Individuelle und damit das eigentlich Schöpferische an Künstlern und Kunstwerken, abstumpfen. Er wird Kategorien und Namen, Schulfälle, Beispiele und Gegenbeispiele sehen, und nicht mehr lebensvolle, in dieser einen Art und Form noch nie erschienene und nie wieder erscheinende Persönlichkeiten und Schöpfungen.« Diese Worte gelten gegen jeden Versuch einer kunsttheoretischen Grundlegung der Kunstkritik. Gegen Hoffmanns anspruchsvollen Dilettantismus allerdings brauchte es kaum so schweres Geschütz. *G.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 39. 25. Juni 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 40) erscheint Mitte Juli

EIN BEITRAG ZU DEM BILDNIS DER SAMMLUNG CZARTORYSKI

Von Dr. Emmy Voigtländer

Die Ausstellung der Sammlung Czartoryski in Dresden hat die Aufmerksamkeit wieder stark auf das so anziehende Bildnis der Dame mit dem Wiesel gelenkt, wobei naturgemäß auch die Frage nach seinem Urheber im Mittelpunkt der Erörterungen steht. Immer mehr neigt man dazu, das Bild nicht mehr Leonardo, sondern einem seiner Schüler zuzuschreiben. Der Name Boltraffios[1]) wird dabei am meisten neben dem Predas[2]) genannt. Im folgenden möchte ich nun auf eine Zeichnung aufmerksam machen, die einen Schritt weiter führen kann, denn sie ist, bisher unerkannt, doch zweifellos eine genaue Vorstudie zu dem fraglichen Bildnis.

Die Zeichnung (vergl. d. Abb.) ist in der Albertina-Publikation Band 9, Nr. 960 veröffentlicht, merkwürdigerweise als von einem unbekannten Meister der altniederländischen Schule um 1500 herrührend und befindet sich in Stockholm, Nationalmuseum Nr. 27, H. 0,14, Br. 0,11. Der Vergleich von Zeichnung und Bild läßt bei aufmerksamer Betrachtung wohl keinen Zweifel an der Identität der Personen. Es ist dasselbe zarte Gesicht mit dem bei aller Zurückhaltung so heimlich belebten Ausdruck; wohl kaum nötig, noch besonders auf den völlig gleichen Kontur von der Stirn zu den Wangen und dem Kinn aufmerksam zu machen, auf die Zeichnung des Mundes usw.; die Nasenspitze erscheint freilich im Bild etwas länger gezogen, doch scheint an dieser Stelle in der Zeichnung ein nicht zugehörender Strich zu sein. Die Verteilung von Licht und Schatten ist in beiden Stücken ganz die gleiche, es finden sich die Schatten in den Augenwinkeln, auf den Wangen, das Reflexlicht am Kinn an denselben Stellen.

1) So von Berenson, North Italian painters S. 170; Pauli, Boltraffio; Thieme-Becker, Künstlerlexikon Bd. IV.; Gronau, Zeitschrift f. b. Kunst N. F. XXVI, 1915, S. 148.

2) Seidlitz, Jahrbuch d. Kunstslg. d. A. Kaiserhauses XXVI, S. 41.



Frauenkopf. Handzeichnung im Stockholmer Nationalmuseum

Wichtig ist vor allem die Zeichnung für die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes der Haartracht, die wie der Hintergrund und die Kleidung ja ziemlich übermalt ist. In der Zeichnung ist die Stirn frei, der Kopf mit einem leichten Häubchen bedeckt, aus dem im Nacken und an der Seite lose Locken herauskommen, während an der Stirn das Vorderhaar frei ist. (Hier scheint die Zeichnung auch etwas von fremder Hand behandelt worden zu sein, die Striche laufen merkwürdig durcheinander.) Der Befund des Bildes stimmt ganz zu dem in der Zeichnung Gegebenen. Am Hinterkopf ist tatsächlich unter der Übermalung ein Häubchen zu erkennen und alles Übrige ist wegzudenken, wie der gelbe, den Rand eines Schleiers vorstellende Streifen über den Augen, über dem die Malerei der Stirn ziemlich unangetastet ist, aber auch das schwarze Stirnband, da es zu dieser die Stirn freilassenden Frisur nicht passen würde. Die bis um das Kinn wie ein Band herumgezogenen Haare verbergen wohl ähnlich der Zeichnung lose vorkommende Locken.[1]) Die Zeichnung gibt also ziemlich darüber Auskunft, wie die Haartracht ursprünglich ungefähr zu denken ist.

Eine zweite Frage ist, ob die Zeichnung auch ein Beitrag zu der Frage nach dem Maler des Bildes sein kann. Zweifellos rühren beide von einer Hand her, und da noch niemand das Bild als niederländisch angesprochen hat, ist die Zugehörigkeit

1) Dazu stimmt die Beobachtung, die H. W. Singer im Cicerone VII, S. 135 mitteilt, und die mir entgangen ist, daß das alte Haar zeichnerisch durchgearbeitet ist und daß sich nach dem Scheitel Locken winden.

der Zeichnung zur Mailänder Leonardo-Schule wohl außer Frage. In dem Material der Zeichnungen aus dem Kreise Leonardos wäre also der Anschluß zu suchen. Am nächsten kommt sie dem schönen, nach rechts niederblickenden Frauenkopf in Windsor, Rosenberg, Leonardo da Vinci, Abb. 79, die wohl eine gesicherte Zeichnung Boltraffios ist, da sie schon Carotti, Le Gallerie Nazionale Italiane, Band IV, S. 306 als genaue Vorstudie zu den Madonnen der Slg. Crespi und Loeser[1]) anführt. Der Vergleich der beiden in Rede stehenden Zeichnungen ergibt wohl den Ursprung von einer Hand, die außerordentlich feinfühlig und subtil den zartesten Nuancen der Modellierung nachgeht und einen großen Reiz in dem Gegensatz loser, weicher Haare und den glatteren Flächen der Haut findet. Sehr nahe stehen die beiden Zeichnungen an Qualität Leonardo selbst, doch halten sie immerhin diesen allerhöchsten Maßstab nicht ganz aus, sind aber wohl in ganz nahem Schülerverhältnis zu Leonardo entstanden. So kann man denn auch rückschließend mit größter Sicherheit sagen, daß das Krakauer Bild nicht Leonardo, sondern, wie die Zeichnung, Boltraffio angehört, so erklärlich es auch ist, daß der Name des Meisters damit verknüpft wurde. Aber es ist über dem feinen durchgeistigten Kopf nicht zu übersehen, daß der Aufbau des Ganzen Schwächen hat, die für jenen unmöglich sind. Daß den Lombarden »durchaus der Sinn für das Architektonische fehlte« (Wölfflin), zeigt sich auch in diesem Bild. Die ganze Gestalt drückt sich ziemlich unsicher in die linke Bildecke, der das Tierchen tragende Arm ist auffallend schwach und körperlos; denkt man an die sichere Art, wie bei der Mona Lisa der Körper und der Kopf darauf architektonisch enwickelt sind, so wird das Fehlende in dem Krakauer Bild wohl klar sein.

Noch Einiges wäre über die Zuschreibung an Preda zu sagen. Auch hier ist die Zeichnung ausschlaggebend, bei der wohl kaum der Gedanke an Preda auftauchen würde. Sie paßt denn auch gar nicht zu den von Seidlitz in der angeführten Abhandlung über Preda zusammengestellten Zeichnungen. In diesen zeigt sich durchweg die gröbere Hand; die übertrieben scharfe Zeichnung der Augen, die stärkeren Unterschiede von Licht und Schatten trennen diese Stücke von den bisher angeführten, viel feineren Zeichnungen Boltraffios, wie von seinen Bildern. Besonders zum Vergleich geeignet sind die Frauenköpfe in Windsor, Fig. 17, Rosenberg Abb. 100, und in den Uffizien, Fig. 8, Rosenberg Abb. 103, da sie zu den besten Predas gehören. Nach diesen Kriterien sind die beiden Künstler leicht zu scheiden. So ist wohl die schöne Zeichnung der Uffizien Nr. 425, Rosenberg, Abb. 102, aus dem Werk Predas, in das sie Seidlitz vermutungsweise versetzt (Nr. 55), herauszunehmen und Boltraffio zu geben[2]), während umgekehrt die von Gronau Boltraffio zugeteilte Zeichnung der Ambrosiana, Rosenberg, Abb. 94 (wie auch von Seidlitz S. 28) Preda zuzuweisen ist. Bei der gleichfalls von Gronau angeführten Zeichnung in Windsor, Rosenberg Abb. 98, neigt sich die Wage nach Abzug der großen Überarbeitung doch mehr Boltraffio[1]) zu.

1) Abb. Venturi, Slg. Crespi, Milano 1900. Tafel zu S. 238 u. 239. Ebenso wird sie als Boltraffio von Gronau, a. a. O. und Seidlitz a. a. O., S. 30 erwähnt.

2) So auch Carotti in seinem Verzeichnis der Werke Boltraffios, Le Gallerie Naz. Italiane.

Nach all diesem ist die Stockholmer Zeichnung wohl eine willkommene Stütze der Zuschreibung des Krakauer Bildes an Boltraffio. Auch für seine zeitliche Entstehung gibt sie einen Anhalt. Sie weist es in die Gruppe der Werke Boltraffios, die seinen ersten Stil[2]) bilden und in der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstanden sein müssen, als er noch in engerer Gemeinschaft mit Leonardo arbeitete. Diese Bilder und Zeichnungen, wie die Madonna der Sammlung Crespi und ihre Studie, der Narziß der Uffizien (Alinari 4600), die Zeichnung der Uffizien Nr. 425, haben alle mit dem Krakauer Bild die unendliche Feinheit der Modellierung in den leisesten Übergängen gemein. Denkt man sich nun noch die Haartracht des Bildes ungefähr wie in der Zeichnung ausgeführt, so wird diese Zugehörigkeit noch klarer. In dem Umspielenlassen zarter Gesichter von losen Haaren zeigt sich der Einfluß des Geschmacks von Leonardo, den dieser im Porträt auch noch bei der Mona Lisa festhält. Zu dem späteren, selbständigeren Stil Boltraffios würde das Krakauer Bildnis nicht mehr passen. In diesem trifft ein kräftiges Licht vollere und reifere Formen, die subtile Modellierung ist aufgegeben zugunsten breiterer, schärfer von Hell und Dunkel geschiedener Flächen. Die Haare werden als schwere, rahmende Masse behandelt.

Diesem zweiten Stil Boltraffios würde auch das andere ihm zugeschriebene Bildnis gehören, das der sog. Belle Feronniere[3]) im Louvre, mit dem man sich auseinandersetzen muß, wenn man beide Bilder demselben Künstler zuweisen will. Dies bietet auch keine Schwierigkeiten, wenn man beachtet, daß der künstlerische Unterschied der beiden Bilder derselbe ist, wie zwischen den Werken der ersten und denen der zweiten Kunstweise Boltraffios, die durch die Madonna Casio im Louvre von 1500 belegt ist und der die drei Madonnen der Sammlung Poldi Pezzoli in Mailand, in Budapest und in der Nationalgalerie in London vorausgehen. (Alle drei offenbar nach dem gleichen Modell gemalt.) Die Belle Feronniere ist denn auch eher nach als vor 1500 entstanden[4]) zu denken, die, wenn auch subtile, doch breitflächige Modellierung beweist das. Von dem Krakauer Bild trennen sie an die acht bis zehn Jahre künstlerischer Weiterentwicklung. Immer ist daran zu denken, daß die Haartracht des Krakauer Bildes im jetzigen Zustand die

1) Seidlitz: Preda, Fig. 11.

2) Vergl. Seidlitz, Leonardo I, S. 275.

3) Von Seidlitz, Leonardo I, S. 276, wo ausführlich die Gründe dargelegt werden, aus denen es Leonardo nicht angehören kann. Dort auch die Literatur. Außerdem von Pauli, Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. IV.

4) Seidlitz, Leonardo I, S. 278, setzt sie in die zweite Hälfte der neunziger Jahre.

Bilder in täuschender Weise einander nähert[1]), ausschlaggebend ist allein die Behandlung der Karnation. Die Belle Feronniere steht auch bedeutend sicherer im Bildraum und wirkt viel plastischer als das andere Bild, bei dem die körperliche Wirkung der Gestalt ziemlich schwach ist.

Alles in allem steht durch die Zeichnung die Zuschreibung beider Bilder an Boltraffio wohl auf festerem Boden als vorher. Denn wenn auch der absolute Wert eines Kunstwerkes wenig durch den Namen seines Urhebers berührt wird, so ist dieser doch sehr wichtig für die Beziehungen, durch die es mit der Kunst seiner Zeit verknüpft ist.

NEKROLOGE

Joseph von Brandt †. Am 12. Juni starb auf seinem Gut zu Radom in Russisch-Polen der Maler Joseph von Brandt. Mit ihm ist das älteste und wohl auch begabteste Mitglied der großen polnisch-ungarischen Malerkolonie dahingegangen, die in München in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich zu einer hohen Blüte gelangt war. Brandt, dem in München alle möglichen äußeren Ehren zuteil geworden sind, kam am 11. Februar 1841 in Szczebrzeszyn in Polen zur Welt. Er war ursprünglich Ingenieur, studierte dann in Paris die Malerei bei L. Cogniet und bei seinem Landsmann, dem Pferdemaler J. Kossak, seit 1862 in München bei Piloty und vor allem bei dem Schlachtenmaler Franz Adam, von dem er die eigentlich entscheidenden Eindrücke für seine Kunst empfing. Er war wohl ein ungewöhnlich begabtes Talent, besaß große zeichnerische Geschicklichkeit und einen unleugbaren koloristischen Geschmack; er war aber nur ein Meister des äußerlichen Malerhandwerks, ohne jedes tiefere Empfinden; ein starkes Temperament, das in geschickter Weise alles sehr lebendig mit feurigstem Kolorit zu schildern verstand, jedoch bei allen malerischen Finessen im Einzelnen seine Kunst nicht von dem stark illustrativen Charakter zu befreien, sie darüber hinaus zu adeln verstand. Die früheren Arbeiten des Künstlers zeichnen sich vielfach durch eine höchst anerkennenswerte Beherrschung des Helldunkels aus, in den späteren, seit Mitte der achtziger Jahre etwa, hellt sich seine Palette auf, von da an liegt ihm mehr daran, die Wirkung des hellen Sonnenlichtes und der Luft auf Mensch und Tier wiederzugeben. Brandts größte Stärke lag in der Pferdemalerei. Das Pferd steht bei ihm immer im Mittelpunkt des Interesses, mag es sich um Historienbilder handeln mit Darstellungen großer Kavalleriekämpfe aus der polnischen Geschichte oder um Szenen aus dem Leben der Kosaken und Tartaren. Als Hauptwerk seiner frühen Periode darf man wohl den »Einbruch der polnischen Reiterscharen in das Türkenlager vor Wien« (1873) ansehen. Für seine spätere Art besonders charakteristisch ist die »Verteidigung eines polnischen Gehöftes« (1890) in der Münchner Neuen Pinakothek. Brandt war der Lehrer des kürzlich verstorbenen Kowalski und von Fr. Roubaut.
A. L. M.

Am 12. Juni starb in München der Landschaftsmaler und Radierer **Joseph Willroider**. Der 1838 zu Villach geborene Künstler war der ältere Bruder und Lehrer des weit begabteren, 1910 verstorbenen Landschafters Ludwig Willroider. Er selbst hatte sich vom Tischler zum Maler herangebildet und wirkte nach 22jährigem Aufenthalt in Düsseldorf seit 1889 ständig in München. *m.*

Der Maler **Fidelis Walch** ist in Bukarest gestorben. Er war in Imst in Tirol 1830 geboren, hat in München studiert und war hier im Meisteratelier Wilhelm v. Kaulbachs tätig. Er ging dann nach Bukarest, wo er vom Königshause mehrfach mit der Ausführung von Gemälden der Mitglieder dieses Hauses herangezogen wurde; im übrigen wirkte er als Lehrer der Malkunst am Lyzeum St. Gheorghe.

Auf dem galizischen Kriegsschauplatz fand Ende Mai im Alter von 26 Jahren Dr. **Karl v. Sztrakoniczky** den Heldentod. In dem Verstorbenen betrauert Ungarn einen vielversprechenden talentierten und wertvollen jungen Kunstschriftsteller, welcher während einer Reihe von Jahren in Zeitungen und Zeitschriften mit gewandter Feder seine fein stilisierten und gehaltreichen Kritiken und Gedanken über bildende Kunst und Theaterangelegenheiten veröffentlichte. In seinen letzten Lebensjahren betätigte er sich mit Eifer auch am Museum der bildenden Künste in Budapest, woselbst ihm die Aufgabe zufiel, die Werke der modernen Graphik zu katalogisieren — eine Arbeit, die er noch vor seinem Einrücken ins Feld vollenden konnte. *G. v. T.*

PERSONALIEN

Zum Unterdirektor des Pradomuseums in Madrid wurde an Stelle des kürzlich verstorbenen Malers S. Viniegra wiederum ein Maler ernannt: D. **José Garnelo y Alda**. Gegen die Persönlichkeit des neuen Museumsbeamten an sich ist ja nichts einzuwenden; Garnelo ist ein sehr tüchtiger und sympathischer Künstler älteren Schlags und ein mit Recht geschätzter Lehrer an der Akademie; er hat auch stets ein großes Verständnis für die ältere Kunst an den Tag gelegt. Betrübend bleibt es aber, daß wiederum die Kunsthistoriker den kürzeren gezogen haben und statt wenigstens eines Fachmanns nach wie vor zwei Maler an der Spitze des Pradomuseums stehen. *m.*

DENKMÄLER

Essen. Durch Professor **Edmund Körner**, den Erbauer der Essener Synagoge, und durch die Freigebigkeit des Hauses Krupp wird die Stadt Essen demnächst ein schönes **Kriegsmal** erhalten, das als ein künstlerisches Gegenstück zu dem Wiener eisernen Mann und zu dem Kölner Bauern in Eisen gedacht ist. Der Waffenschmiede des Deutschen Reiches ist dieses Kriegsmal entwachsen, eine architektonisch streng gegliederte Halle mit dreiteiliger Rückwand, in deren Mitte die fast vier Meter hohe Figur eines Waffenschmiedes oder Wehrmannes steht, mit Schild und Schwert in den Händen. Zu dieser ernsten Hauptfigur gesellt sich als humoristisches Element eine von dem Bildhauer Ludwig Nick modellierte Hydra, deren acht Köpfe unsere Feinde darstellen. Das Kriegsmal soll in den nächsten Tagen zur Benagelung auf dem Bahnhofsplatz und später im Stadtwalde aufgestellt werden. *B.*

Köln. Am 8. Juni ist die Übergabe des Römerbrunnens an die Stadt Köln erfolgt. Das in seiner Wuchtigkeit imponierende Denkmal rührt von dem Kölner Architekten und Bildhauer **Franz Brantzky** her. Es erhebt sich auf den Fundamenten der römischen Nordmauer und soll an die Gründung der Colonia Agrippina vor nahezu zweitausend Jahren erinnern. Die Gesamtkosten, die der Kölner Verschönerungsverein trug, beliefen sich auf 60000 Mark. Die Anlage hat die Form einer halbkreisförmigen Terrasse, die der Komödienstraße zugewandt ist. In der Mitte des Halbkreis-Durchmessers erhebt sich eine aus zwei kanne-

1) Die falsche Inschrift des Krakauer Bildes: »La bele Feroniere Leonard D'Awinci« läßt vermuten, daß dies nicht unabsichtlich geschah. Identisch sind die dargestellten Persönlichkeiten wohl kaum, wie H. W. Singer in den angeführten Äußerungen meint.

lierten Pfeilern bestehende Doppelsäule mit der römischen Wölfin und den Zwillingen. Neun viereckige Reliefbilder in der Mauer zeigen Vorgänge aus dem Leben der Stadtgründerin und aus der römisch-germanischen Urgeschichte der Stadt. Als Material ist Kalkstein zur Anwendung gelangt. *B.*

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Eine **Slevogt-Ausstellung** bringt die Kunsthandlung Fritz Gurlitt jetzt als dritte ihrer Veranstaltungen im Interesse der Kriegshilfe für bildende Künstler, und es erweist sich auch diesmal, daß der Gedanke, den Berliner Privatbesitz in doppeltem Sinne fruchtbar zu machen, ein sehr glücklicher war. Sicherlich kam eine Reihe außerordentlich anregender Ausstellungen zustande, und hoffentlich ist auch der materielle Ertrag, der dem wohltätigen Zwecke zugute kommen soll, ein zufriedenstellender. Trotzdem die größte Berliner Slevogtsammlung sich versagte, gelang es, vor allem dank der ausgezeichneten Werke aus dem Besitz von Eduard Fuchs, eine durchaus repräsentative Ausstellung zusammenzubringen, die einen guten Überblick über zwei Jahrzehnte künstlerischen Schaffens gewährt. Auch das Triptychon mit dem verlorenen Sohn ist zur Stelle, mit dem sich Slevogt einstmals in Berlin einführte. Es sind nun fünfzehn Jahre seit der Entstehung des Werkes vergangen, und man sieht es mit andern Augen heut wieder. Jetzt, nachdem Slevogt selbst weit darüber hinaus geschritten ist, erscheint viel jugendliche Befangenheit in den drei Bildern, und doch offenbart sich in ihnen auch schon der ganze Künstler, sichtbarer sogar als in vielen Einzelarbeiten der späteren Zeit. Man begegnet nicht selten dem Urteil, daß Slevogt zwar ein trefflicher Illustrator sei, als Maler aber weniger Interesse beanspruche. Erst jüngst noch sprach Meier-Graefe im zweiten Bande seiner neu erschienenen Entwicklungsgeschichte diese Meinung in seiner gewohnten, etwas scharfen und hier sicher arg übertreibenden Form aus. Etwas Wahres ist aber zweifellos in der Beobachtung. Nur daß wir der Interpretation der Erscheinung nicht zuzustimmen vermögen. Es wäre an sich höchst seltsam, wenn ein Genie der Illustrationskunst, als das Slevogt gerühmt wurde, zugleich ein höchst banaler Maler sein sollte. Man erinnert sich an Daumier, dessen Gemälde lange Zeit niemand sehen wollte. Der Fall Slevogt liegt etwas anders. Und geht man von dem »Verlorenen Sohn« aus, so findet man wohl die Lösung des Widerspruchs. Slevogt überließ sich in der ersten Zeit seines Schaffens sorgloser als später eingeborenen romantischen Neigungen. Er fand in seiner Münchner Umgebung ebenso Anregungen wie bei Rembrandt. Es ist Atelierkunst, was er gab, aber in der Erfindung wie in der malerischen Beherrschung zeigt sich doch schon die besondere Hand. In Berlin lernte er um. Er kam unter den Einfluß Liebermanns und stand unter dem Eindruck der Kunst der französischen Impressionisten. Das Wort Natur gewinnt ihm eine andere Bedeutung. Er malt Landschaften, Stilleben, Porträts, und nebenher schüttet er allen Reichtum seiner Phantasie in graphischen Illustrationen aus. Nur selten mehr versucht er eine Verbindung wie in dem Don Quijote, der eine Erinnerung an Daumier ist und zugleich eines der feinsten Werke dieser Ausstellung. Die Schönheit der Farbe, der Zauber des Lichtes werden der Inhalt seiner Bilder. Die alten »Paradiesvögel« stehen noch wie verzaubert in ihrer Vitrine. Die Gemüsebunde der neueren Zeit sind saftige Wirklichkeit, leuchtende Materie. Im Porträt gelingt hier oder da eine schlagende Charakteristik, der alte Herr, der einmal vor einem Gobelin steht, das andere Mal vor einem Fenster sitzt, in dem ein Stück heller grüner Gartenlandschaft erscheint, konnte nicht überzeugender als Persönlichkeit gegeben werden, während andere Male das Interesse zu versagen schien. In Landschaften überrascht vor allem die eindrucksvolle Wiedergabe atmosphärischer Stimmungen. Aber wer Slevogts Sindbad und Ali Baba, seinen Lederstrumpf und Cellini kennt, der vermißt über alle Qualität des einzelnen Werkes hinaus in der Tat ein besonderes Etwas, jenen Reichtum einer gestaltenden Phantasie, den andere vergebens durch geschickte Definitionen aus der Kunst hinaus zu eskamotieren versuchten. Es scheint die Bedeutung der ägyptischen Bilder Slevogts, die kürzlich in Dresden angekauft wurden, auszumachen, daß in ihnen zuerst wieder seit seiner frühen Zeit die ganze Persönlichkeit Slevogts sich ausspricht. Und man möchte glauben, daß er die Reihe darum zusammenhalten wollte, weil er sie selbst ebenso als eine Folge von innerlich zusammengehörigen Erlebnissen empfand wie die Gesichte, die bei der Lektüre eines Märchens aus Tausendundeine Nacht vor dem inneren Auge des Künstlers auftauchten. Was er dort nur mit Atelierrezepten zum Bilde zu runden vermochte, wenn es nicht Schwarzweißskizze bleiben sollte, das trat ihm nun als leibhaftige Erscheinung gegenüber, und er fand die malerische Ausdrucksform in den Mitteln, die er in anderthalb Jahrzehnten eines in mancher Hinsicht selbstverleugnenden Schaffens gebildet hatte. Es ist schade, daß man die ägyptischen Bilder Slevogts nicht zugleich mit dieser Rückschau über sein Lebenswerk in Berlin zeigen konnte. Vielleicht hätte sich da klarer noch, als es hier angedeutet wurde, die Beziehung zu dem »verlorenen Sohn« oder der kleinen Scheherazade ebenso wie die Folgerichtigkeit des Weges durch die ganze Schule des Impressionismus gezeigt, und als letzte Vorstufe wäre der Don Quijote erschienen, der ein Motiv noch borgt, das nun in aller Fülle einer lichten und farbigen Natur dem Künstler zuströmt. *G.*

Die **Mai-Ausstellung für Malerei und Graphik** in Berlin, auf die kürzlich bereits an dieser Stelle hingewiesen wurde, ist, wie das Vorwort des Kataloges sagt, durch einen Zusammenschluß jüngerer Berliner Maler und Graphiker entstanden. Sie wollte nicht den bestehenden Gruppen eine neue hinzufügen, vielmehr absehend von Vereinszugehörigkeit und wirtschaftlichen Sonderinteressen lediglich einmaliger Ausstellungsmöglichkeit dienen. Sie kennt auch keine Jury, die für die Auswahl der Kunstwerke einzustehen hätte. Jeder, der zu Worte kommt, tritt allein für seine Arbeit ein. Das war möglich, weil keine öffentliche Ausschreibung zur Beschickung aufforderte, sondern die Veranstaltung aus einem kleinen Kreise herauswuchs. Die inneren Widersprüche eines solchen Programms liegen so klar auf der Hand, daß es kaum notwendig ist, sie zu bezeichnen. Denn es macht wenig Unterschied, ob diese neueste Sezession mit Namen und Ansprüchen eines Vereins auftritt oder nur für die kurze Dauer einer Monatsausstellung Lebensberechtigung fordert. Ein erfreuliches Zeichen ist es aber, daß Künstler, die verschiedenen der mannigfach gespaltenen Gruppen angehören, sich hier auf neutralem Boden zusammenfinden, und man möchte diese Tatsache als ein erstes Zeichen künftigen Zusammenschlusses nehmen. Es ist sehr die Frage, ob das Publikum nach dem Kriege noch genügendes Verständnis für die Intrigen und Sonderinteressen innerhalb der Künstlerschaft aufbringen wird, um ihr in jeder ihrer Einzelausstellungen zu folgen. Darum muß Sammlung wie in der großen Politik so auch in der kleinen unserer jüngeren Künstler in Zukunft die Parole sein. Allerdings hätte man sich die erste Ausstellung, die unter diesem Zeichen zustande kam, wohl repräsentativer vorgestellt, als die Mai-Ausstellung

Unter den Linden geworden ist. Der erste Eindruck, der den Eintretenden empfängt, ist der einer frischen Farbenfreude, einer lebendigen Jugend. Zumal dieser Kriegswinter wenig Gelegenheit bot, Werken der Jüngeren und Jüngsten zu begegnen, wirkt das Gesamtbild doppelt stark in diesem Sinne. Doch leider vertieft sich der günstige Eindruck nicht bei näherem Eingehen auf das Einzelne, und die Offenbarung neuer Talente, die mancher hier, wo die Jungen einmal ganz unter sich sind, erwarten mochte, ist jedenfalls ausgeblieben. Eine große Gewitterlandschaft von Erich Heckel ist das eindrucksvollste Werk der Ausstellung und das einzige vielleicht, das Anspruch darauf machen darf, für eine reife und fertige Arbeit genommen zu werden. Viel tastendes Versuchen in mancherlei Richtung sonst und leider mehr dilettantisches Wollen als gefestigtes Können. Eine Steglitzer Künstlergruppe, von der bisher nur hier und dort einzelne Arbeiten gezeigt wurden, tritt zum ersten Male geschlossen vor eine breitere Öffentlichkeit. Ihr Saal ist von lichter Farbigkeit erfüllt. Aber noch keiner der Künstler vermag über das gemeinsame Wollen hinaus die entscheidende Talentprobe zu geben. In Bernhard Hasler möchte man die reichsten Möglichkeiten vermuten. Von Rembrandt und Rubens bis Fragonard und Delacroix sucht er seine Ahnen. Seine geschickte Komposition, sein geschmeidiger Strich fiel in graphischen Arbeiten zuweilen auf. Aber die malerischen Versuche, die auf reiche Farbigkeit zielen, bleiben noch tastend und ungleich, obwohl sie sich durch Kultur und Geschmack von den Bildern der übrigen vorteilhaft unterscheiden. Die beiden Möller, Otto und Rudolf, sind die Hauptrepräsentanten der Gruppe. Viel Bildungsstreben und Literatur, aber ein empfindliches Manko an ursprünglichem malerischem Temperament. Auch was Alfred Partikel zu geben hat, bleibt noch recht problematisch. Man denkt an Cézanne, an Marées, an Munch, gewiß ehrenvolle Vorbilder, aber über Studien im Sinne der Meister gelangt die geschickte Hand nicht hinaus. Die rosa Akte, die Heinz Fuchs beisteuert, die banalen Porträts von Hans Freese und die bilderbogenhaft bunten Stilleben von Hans Michaelson vervollständigen diesen Saal der Steglitzer, der hier eingehender gewürdigt wurde, weil in ihm dem Ausstellungsbesucher die größte Zahl neuer Erscheinungen begegnet. Im Nebenraum steht neben Heckels schönem Bilde eins der stark übertreibenden Porträts von Schmidt-Rottluff, kubistische Experimente Feiningers, der seinen amerikanischen Vornamen zeitgemäß in Leo umstilisierte, harmlos dekorative Landschaften von Erich Büttner und gewiß recht tiefsinnig gemeinte Bilder von Fritz Stuckenberg, die im Grunde aber doch nichts anderes als angenehme Tapetenmuster sind. Wilhelm Schockens Arbeit verfolgt man nun seit einer Reihe von Jahren, nicht ohne Bedenken. Ein feines Talent sieht man in merkwürdiger Selbstverkennung die Grenzen seines Wollens weit über das Maß seines Könnens hinausstrecken. Das Mißverhältnis ist ärger noch als im Falle Beckmann. Eine wohlwollende Jury hätte es verhindert, daß der Künstler mit der argen Entgleisung seiner »Verklärung« sich selbst vor der Öffentlichkeit kompromittierte. Auch Max Neumann hätte sparsamer in der Auswahl sein dürfen. In den vielen Versuchen spürt man noch kaum einen tieferen Willen. Dagegen festigt sich der günstige Eindruck, den man im vorigen Jahre in der Ausstellung der Sezession von Wolf Röhricht gewann, zumal in einer Landschaft, die den Flächencharakter des Aquarells nicht ohne Gelingen ins Gemälde zu übertragen versucht. Oskar Gawells gewaltsam ausdrucksuchende Bilder bleiben ebenso wie die gleichgerichteten Arbeiten Hugo Krayns noch ganz im Illustrativen stecken, so wie Melzers Gemälde in gewohnter Weise nichts anderes ist als ein vergrößerter Holzschnitt. Die billige Manier, die dieser arg überschätzte und als Revolutionär verkannte Künstler seit langem pflegt, wird nun zeitgemäß auf Bilder aus dem Soldatenleben übertragen. Zusammen mit einer Transposition von Manets bekannter »Platzender Granate«, die Franz Heckendorf beisteuerte, bestreiten diese Holzschnitte die kleine Kriegsabteilung der Ausstellung, zu der man noch die Sammlung von Bildern des jüngst gefallenen Ernst Altmann zählen mag — das eigenartige Porträt in tonigem Grau und Grün, das in der Sezession einmal ausgestellt war, bleibt auch hier das eindrucksvollste seiner Werke und ohne zwingenden Zusammenhang mit den an Rösler und an Degner erinnernden Versuchen, die sonst gezeigt werden. Auch Degner selbst ist mit ein paar Bildnissen vertreten, während Röslers Art nur in den Werken jüngerer Künstler, zu denen auch Franz Domscheit zählt, sich mannigfach widerspiegelt. Erwähnt man noch Richard Janthurs nicht uninteressante Transpositionen altbayerischer Glasbilder und Willy Jaekels allzu geschickte akademische Gewaltdekoration, so ist der Umkreis der bunten Ausstellung in einem ebenso bunten Bericht annähernd durchmessen. Versuche in Richtungen vielerlei Art. Doch in aller Mannigfaltigkeit des Strebens noch kaum an irgend einer Stelle ein volles Gelingen. *G.*

In der städtischen **Kunsthalle zu Düsseldorf** hat der »Verein der Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe« eine annähernd 300 Nummern zählende Kunstausstellung veranstaltet, die Ende Juli durch eine zweite abgelöst werden soll. Auf diese Weise soll wohl den Rheinländern die übliche deutschnationale Kunstausstellung im Kunstpalaste ersetzt werden. In der Tat werden dieselben Namen angetroffen, die man dort, in den größeren Sälen, zu finden gewohnt ist. Das allgemeine Niveau ist nicht sonderlich hoch, da man anscheinend dem »Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen« entgegenkommen will, der zur Verlosung unter seine Mitglieder eine größere Anzahl von Kunstwerken erwerben will. Und daß der Kunstverein nicht allzu hohe Ansprüche auf Qualität stellt, bewiesen ja u. a. aufs neue die Ausgänge der verschiedenen Preiskonkurrenzen, über die auch die »Kunstchronik« berichtet hat. Die Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, die gleichzeitig in Köln stattfindet, bietet ein viel lebhafter gefärbtes, sympathischeres Bild der zeitgenössischen rheinischen Kunst als die herzlich unbedeutende Veranstaltung in der Kunsthalle. Nur wenige Werke heben sich, besonders vom Wust der flüchtig und lieblos behandelten Landschaften, ab: die Blumenstücke von Dreydorff, die Strandbilder von Westendorp und Grobe, die Radierungen von Heinrich Otto und Walter Cleff, die phantastischen Federzeichnungen von Ehmckes Nachfolger Ernst Aufseeser. Vollständig fehlt der jüngere Nachwuchs; am Kriege allein kann es nicht liegen, denn von den älteren Künstlern sind auch alle diejenigen vertreten, die unter den Waffen stehen. — Eine neue Künstlervereinigung »Die Form« eröffnete in einem von Walter von Wecus sehr sorgfältig hergerichteten Raume eine erste Ausstellung, die wie ein etwas verspäteter Nachklang der Futuristen und »Blauen Reiter« wirkt. Also unzeitgemäß in hohem Grade! Es sei aber nicht verkannt, daß besonders Wecus selbst viel Talent besitzt, das augenscheinlich kunstgewerblichen Zwecken, wie u. a. eine glänzend stilisierte Glasmalerei zeigt, mit mehr Erfolg dienstbar gemacht würde, als Aufgaben rein malerischer Natur. Auffallend ist die reiche Beteiligung jüngerer Künstlerinnen, unter denen Walpurga Reismann-Grone aus Essen mit einem in der Farbe ausgezeichneten »Frühling« zu erwähnen ist. *C.*

Im **Kunsthaus Brakl in München** findet derzeit eine große, etwa 200 Kriegsbilder umfassende **Ausstellung** von Münchener Künstlern statt, wobei unter anderm Hayek, Dill, Jank und Bauriegl mit Werken vertreten sind.

Ausstellungen in Amsterdam. In Amsterdam hat sich kürzlich eine neue Sezession gebildet, die sich »de Hollandsche Kunstenaarskring« nennt und die augenblicklich im Städtischen Museum ihre erste Ausstellung abhält; neuen Kräften begegnet man dabei allerdings nicht, die Maler, die sich hier ein Stelldichein geben, sind von den Ausstellungen der anderen Künstlervereine her, denen sie außerdem noch als Mitglieder angehören, schon bekannt. Die Gründe, die sie zu dieser neuen Gruppierung geführt haben, sind mehr ausstellungstechnischer als prinzipieller Art; es ist ein Verein mit wenigen Mitgliedern, der natürlich dem Einzelnen bedeutend mehr Raum zur Verfügung stellen kann als einer der großen Verbände, wo das Wertvolle außerdem Gefahr läuft, durch die Masse des Schundes erdrückt zu werden. Auf irgend eine bestimmte Richtung sind die Mitglieder nicht eingeschworen, obwohl sich bei allen ein entschiedenes Streben nach neuen Entwicklungsmöglichkeiten kundgibt. Einer der Ultramodernsten ist der Landschafter Leo Gestel, der die herbe Bergnatur der Insel Mallorka nach den kubistischen Prinzipien umdeutet und zergliedert; und man muß zugeben, es gelingt ihm, Stil in diese Landschaften zu bringen und das strenge Liniengefüge durch eine Farbenskala, die oft von einer ätherischen Zartheit, oft von einer wunderbaren Tiefe und Wärme ist, zu beleben und zu beseelen; auch das Sichdehnen des Raumes und das Sichrunden der Dinge weiß er zum Ausdruck zu bringen. Gestel sieht die Natur nur vom Standpunkt des Kubisten; diese Methode oder diese Auffassung scheint ihm für seine Art zu sehen zwingender, folgerichtiger, unumgänglicher als z. B. für Sluyters, der so kann — aber auch anders. Man wird deshalb bei Sluyters das Gefühl nicht los, daß diese Manier für ihn nur etwas Äußerliches ist, das man annehmen, aber auch fahren lassen kann, je nachdem; bei Sluyters ist es mehr ein Experimentieren, ein Spiel, bei Gestel scheint es tiefste Überzeugung. Doch muß man bei Sluyters stets das große Talent bewundern, sowohl die erstaunlich scharfe Beobachtungsgabe, wie sie sich z. B. in einem nach allen Regeln der herkömmlichen Malweise verfertigten Bildnis eines Säuglings verrät, wie die Fähigkeit zu komponieren und die menschliche Figur, in einem speziellen Fall eine Frau, die ihr Kind säugt, nach der kubistischen Methode, umzuformen, umzuschaffen zu etwas Übermenschlichem, zu einem Symbol der Fruchtbarkeit. Von den modernen Theorien nicht angekränkelt ist Piet van der Hem, der geistreiche und elegante Darsteller des mondänen oder demimondänen Lebens; seine Charakteristik der Figuren ist meist treffend und scharf; seine flott gemalten Tingeltangel- und Kaffeehausszenen, sowie seine Stierkämpfe — die Ausbeute seiner vorjährigen spanischen Reise — sind alle von großer Frische und zeugen von einem geübten Blick für kräftige malerische Effekte. Aber es ist mehr die bunte Außenseite der Dinge, die van der Hem interessiert, Sluyters und Gestel suchen tiefer zu dringen, van der Hem sieht z. B. nie das Tragische, das bei manchen seiner Themen, wo er Dirnen oder Tänzerinnen darstellt, doch oft so nahe läge. Auch der verwundete Torrero, der neben einem blutenden Pferde weggeschleppt wird, löst keine tieferen Empfindungen aus; der Flitterstaat der Figuren und im einzelnen die Plastizität der feststehenden Beine in den weißen Strümpfen oder der braunen schlanken Hände ist das, was den stärksten Eindruck hinterläßt. Diese Sorgfalt in der Ausarbeitung des Details fehlt bei Maks, der ähnliche Motive behandelt. Maks wirkt daneben kräftiger, vielleicht auch roher, seine Manier ist skizzenhafter, mehr auf größeren Abstand berechnet; aber seine Gartenszene mit der Teegesellschaft, die zwei flanierenden Kokotten und der imposante Zuluneger sind doch in ihrer Art sehr wirkungsvolle Stücke. Durch die Charakteristik der lebensgroßen Figuren ausgezeichnet ist ein Werk von J. Pollones, Amsterdamer Volkstypen, ein junger Mann und eine junge Frau vor einer hellen Wand sitzend, die wenigen Farben in breiten Flächen aufgetragen. Die zuletzt genannten Figurenmaler v. d. Hem, Maks und Pollones können ebensowenig auf irgendeine bestimmte Richtung festgenagelt werden wie die Landschafter van Bladeren, van Wyngaerdt und Wolter; sie haben sich gegenüber den Dingen und der Natur ihre Unbefangenheit bewahrt; sie streben nicht nach Stil, sondern nach Naturwahrheit, die nur bei Piet van Wyngaerdt eine starke subjektive Färbung bekommt. Bei manchen Landschaften von van Bladeren, die in einer lichten zarten Farbenskala gehalten sind, wird man an Cézanne erinnert; auffallend ist bei einem Werke besonders die starke Helle, die der Luft eigen ist; van Bladeren ist wie van Wyngaerdt auch Stillebenmaler. Gesunde Auffassung und gediegenes Können kennzeichnen die Hafenbilder von der englischen Küste, die Wolter eingesandt hat.

Die gleichzeitige Ausstellung bei »Arti« stand diesmal auf einem höheren Niveau als gewöhnlich; nicht als ob der dilettantischen Machwerke weniger geworden wären; leider war noch viel zu viel davon zu sehen. Aber es waren doch auch verschiedene ältere wie jüngere Mitglieder durch wirklich erfreuliche und beachtenswerte Leistungen vertreten; und die Hängekommission hatte gut ihres Amtes gewaltet und den Weizen von der Spreu geschieden. Besondere Erwähnung verdienen einige Porträts. Jan Veth, der Vielseitige, hatte ein Porträt des Amsterdamer Akademiedirektors der Kinderen eingesandt; der sorgfältig gezeichnete charakteristische Kopf, der in Seitenansicht gegeben war, war voll Leben, zugleich war die Persönlichkeit des Dargestellten gut getroffen; aber wie das Veths Art ist, im ganzen etwas nüchtern und der pikturalen Qualitäten ermangelnd. Veth ist nun einmal in erster Linie Zeichner, weshalb seine auf Stein gezeichneten Bildnisse auch künstlerisch weit mehr befriedigen als seine Ölgemälde. Viel mehr malerisch empfunden war das Brustbildnis des früheren Amsterdamer Akademiedirektors Allebé von de Rueter, das als Gegenstück gegenüber aufgehängt war; hier war Rundung und Farbe, dafür vermißte man aber etwas von der psychologischen Eindringlichkeit, die Veth eigen ist. Von Porträts sind ferner noch hervorzuheben ein frisches, sprechendes Brustbildnis einer Dame von dem Rotterdamer Akademieprofessor Huib Luns, das pikante Porträt einer stehenden jungen Dame von dem jungen Amsterdamer Maler F. Hogerwaard und das gleichfalls lebensgroße Porträt einer stehenden Dame in aparter Toilette von Jan Sluyters, von einem gewissen morbiden tragischen Reiz, das einzige Bildnis, das nicht in erster Linie nach Ähnlichkeit strebte, sondern das das tiefere Wesen des Menschen in einem Werke voll Haltung und Stil zum Ausdruck zu bringen suchte. Auch das Porträt eines geigespielenden jungen Mädchens von Fräulein Drupsteen ist durch die feine Wiedergabe des spröden knospenhaften Charakters eine verdienstliche Arbeit. Im übrigen seien noch erwähnt zwei Amsterdamer Straßenbilder mit Figuren von Breitner, zwei traumhafte kleine Landschaften mit idyllischen Bauernhäuschen von Ed. Karsen, eine größere Abendlandschaft von Wiggers von einem eigenartigen Stimmungsgehalt und ein phantastisches Bild der

Puppenmalerin Lizzi Ansingh, eine chinesische Porzellanfigur, die auf einem roten Fisch reitet, ein in Farbe wie Ausdruck gleich geistreiches Werkchen. *M. D. Henkel.*

SAMMLUNGEN

Im **Museum der bildenden Künste in Budapest** sind umfangreiche Dekorationsarbeiten durchgeführt worden. Es handelt sich um die einheitliche Ausschmückung jenes zusammenhängenden Komplexes von Räumlichkeiten, welcher das Zentrum des Vorderbaues bildet — also um die luftige Vorhalle und die von hier aus zu den Gemäldegalerien im ersten Stock führenden breitergelegten Treppen, ferner um jenen großen Oberlichtsaal, der sich an die Vorhalle anschließt und zwischen den beiden Treppenhäusern liegt. Indem der mittlere Teil der Längsseiten des Oberlichtsaales durch mächtige — in der Höhe des mittleren Treppenabsatzes angebrachte — Säulen durchbrochen ist, wirkt der Raum mit den beiden Treppenhäusern zusammen wie ein malerisches Ganzes. Die künstlerische Ausschmückung dieser genannten Räumlichkeiten war ein Gebot der Notwendigkeit, machte doch das Museum, welches bereits seit 1906 eröffnet ist, auf den Eintretenden den Eindruck des Unfertigen, um so mehr als die Wände nur mit einer weißen Tünche bedeckt waren. Wohl waren die Stuckarbeiten an der Tonne der Vorhalle, an den Decken des Oberlichtsaales und der beiden Treppenhäuser zum größten Teil fertig, doch fehlte die Hauptsache: die Farbengebung. Zunächst mußten die noch fehlenden Stuckarbeiten in den freigelassenen Bögen der Seitenwände der Vorderhalle und des großen Oberlichtsaales nachgeholt werden, ferner erschien es wünschenswert, um eine größere Einheitlichkeit mit den Dekorationen der Decke des Oberlichtsaales zu erzielen, die Kassettendecken der Treppenhäuser mit reichlicheren Ornamenten zu schmücken. Nachdem nun diese Stuckarbeiten ausgeführt waren — besonders schön und wuchtig wirken die zwei mächtigen Fruchtkränze in den Bögen der Seitenwände des Oberlichtsaales —, konnte man zu der Hauptsache, zu der farbigen Ausstattung der vier Räumlichkeiten mit Verwendung von Marmor, Kunstmarmor und Malerei schreiten. Als Stimmgabel dienten die bereits erwähnten großen Marmorsäulen der Längsseiten des Oberlichtsaales, die in feinen gelblichen Tönen gehalten sind. Man kann sagen, daß die Ausschmückung einen heiteren Eindruck macht; überall wurden gedämpfte, ruhige, nicht ausgesprochene Farben angewandt, wodurch eine edle Vornehmheit und ruhevolle Würde erzielt wurde. Die Deckenmalereien sind in gelb und blau ausgeführt, die aus Kunstmarmor hergestellten großen Wandflächen, Pilaster usw. sind in feinen hellen Tönen, die Umrahmungen zu den Treppenaufgängen usw. dunkelgrau gehalten, der mehrere Meter hohe Sockel des Oberlichtsaales weist besonders feine Nuancen auf und wirkt granitartig. Hand in Hand mit diesen Arbeiten ging die Schaffung neuer, in den Treppenhäusern befindlicher Fenster mit Verwendung von Kathedralglas. Besonderes Gewicht wurde auch auf die Unterbringung der Heizkörper gelegt, indem sie möglichst diskret wirken sollten. Zu diesem Zwecke sind die bisherigen, in plumpen Formen aus rosafarbigen Kunststeinplatten hergestellten Verkleidungsstücke der Heizkörper, die die wichtigsten Plätze der Vorhalle und des Oberlichtsaales in Anspruch nahmen, entfernt worden. In der Vorhalle sind sie nun gegenüber den Treppenhäusern durch zwei elegante, sehr ruhig wirkende Marmorkamine mit Gitterwerk ersetzt worden, im Oberlichtsaale wurde die Leitung entlang der Wände geführt und durch schmiedeeiserne Gitter, die oben durch Marmorplatten abgeschlossen sind, maskiert. Alle diese kunstvoll gearbeiteten Gitter der beiden Räumlichkeiten wirken in ihrer matten Vergoldung vornehm und passen sich ihrer Umgebung harmonisch an.

Diese umfassenden Dekorationen, die vor zwei Jahren auf Initiative des Unterzeichneten begonnen wurden, sind nach Ideen und Plänen, unter persönlicher Aufsicht des aus Würzburg stammenden Architekten Ludwig Behr gearbeitet. Reiches Können, gepaart mit sicherem künstlerischen Gefühl und Geschmack, sprechen aus dem eben vollendeten Werk — es ist derselbe Geist, den dieser Architekt während seines zwanzigjährigen Aufenthaltes in Ungarn auch in zahlreichen Arbeiten in Schlössern und Palästen fürstlicher und hochadeliger Persönlichkeiten der Doppelmonarchie bewiesen hat. Die von ihm im Museum der bildenden Künste in Budapest durchgeführten künstlerischen Dekorationen bilden ein würdiges Milieu für die in diesen neugeschaffenen Räumen aufzustellenden Skulpturen einheimischer und ausländischer moderner Bildhauer, die der ungarische Staat seit langer Zeit gesammelt und wegen Fehlens passender Lokalitäten weiteren Kreisen vorenthalten mußte. *G. v. Térey.*

Die **Neue Pinakothek in München** erwarb aus dem Besitz der Modernen Galerie Thannhauser zwei frühe Studienköpfe von Hugo von Habermann aus den Jahren 1875 und 1876. Beide Bilder sind Porträtskizzen des Bruders des Malers in Uniform. *m.*

FORSCHUNGEN

Das sogenannte **»Käthchen Schönkopf« von Anton Graff** im Leipziger Museum ist schon mehrfach angezweifelt worden. Insonderheit werden sich die Leser der »Zeitschrift für bildende Kunst« des Aufsatzes des verstorbenen Dr. Gustav Wustmann im Jahrgang 1910 erinnern, in welchem Wustmann auf die frappante Ähnlichkeit des angeblichen »Käthchen« mit dem Bildnis einer russischen Großfürstin von Graff hinwies. — Nun ist bei C. G. Boerner in Leipzig kürzlich ein Miniaturbild unter alten Beständen zum Vorschein gekommen, das mit dem Porträt des Leipziger Museums so vollständig übereinstimmt, daß von einer bloßen Ähnlichkeit nicht mehr geredet werden kann. Diese Boernersche Miniatur wird aber durch eine handschriftliche Notiz auf der Rückseite als die Prinzessin Maria Josepha bezeichnet, gemalt von Raphael Mengs. Wie Julius Vogel festgestellt hat, kann aus historischen Gründen diese Inschrift nicht richtig sein und auch Mengs als Urheber nicht in Frage kommen. Vogel neigt aber der Ansicht zu, daß es sich doch um eine fürstliche Person handelt, und daß die auf dem Graffschen Bilde des Leipziger Museums Dargestellte nicht Käthchen Schönkopf ist, sondern eine mit Hilfe des von Wustmann in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1910 veröffentlichten Bildes und der jetzt bei Boerner gefundenen Miniatur festzustellende Prinzessin ist. — Gelangt man auf diesem Wege zu einem sicheren Ergebnis, so wäre damit allerdings einer der Lieblinge des Leipziger Museums entthront.

Eine Notiz über Grünewald von 1809. H. A. Schmid gibt in seiner Grünewald-Monographie (S. 368) einen Brief von Clemens Brentano wieder, den dieser am 21. Januar 1810 an Ph. O. Runge geschrieben hat (Runge, Hinterl. Schriften, Hamburg 1841, Bd. II, S. 394). Der Dichter spricht darin zunächst von den Bildern der altitalienischen und der neugriechischen Schule: »Besonders Martin Schön und die Cölnischen Meister liebte ich ungemein und sammelte mancherley«. Am frühesten habe ihn ein wenig bekannter Maler Grünewald, ein Aschaffenburger, gerührt, von dem ernsthafte, einfache und tiefsinnige Werke in Aschaffenburg hängen. Besonders erwähnt er einen Christus, der in einem Moment gegeben erscheine, wo er aufhöre Mensch zu sein.

Gemeint ist damit jedenfalls die noch heute in der Maria Schnee-Kapelle hängende Höllenfahrt und Auferstehung von Cranach.

Schmid bemerkt dazu: »Nach dem Brief Brentanos scheinen in Aschaffenburg schon am Beginn des Jahrhunderts Cranachsche Werke als solche Grünewalds bezeichnet worden zu sein.« Das ist offenbar durchaus richtig, und ein neuer Beweis dafür liegt aus dem Jahre 1809 vor, auf den, als für die Bekanntschaft mit dem Namen Grünewald nicht ganz unwichtig, kurz hingewiesen sei.

In den von Heinrich Zschokke herausgegebenen Miszellen zur allgemeinen Weltkunde (Jahrgang 3, Aarau 1809) befindet sich ein Aufsatz »Gemälde [d. h. so viel wie Beschreibung] von Aschaffenburg«, der auf S. 23 die folgende Stelle enthält:

»Eine der Kapellen, in welche sich die Nebengänge der Kirche [d. h. der Stiftskirche] endigen, enthält einige Gemälde aus der Wiegenzeit deutscher Kunst. Ein gewisser Grünewald, Albrecht Dürers Schüler (er lebte ums Jahr 1500), hat sich hier in mehreren Darstellungen aus der heiligen Geschichte verewigt. Kolorit und Zeichnung sind trefflich; allein wie beinahe auf allen deutschen Gemälden der damaligen Zeit, findet man nur zu häufigen Verstoß gegen das Kostüm und die malerische Anordnung, Anachronismen und Folgenreihen von Handlungen, auf einem Gemälde dargestellt: besonders merkwürdig ist in dieser Hinsicht ein Jüngstes Gericht. Auf mehreren hier befindlichen Arbeiten Grünewalds kommt in verschiedenen Kostümen das täuschend ähnliche Porträt Albrechts von Brandenburg vor, der damals den erzbischöflichen Stuhl bekleidete und in der Reformationsgeschichte eine so bedeutende Rolle spielte. Unter anderen ist Albert in Lebensgröße als Lazarus abgebildet: ihm gegenüber eine weibliche Figur als Magdalena, die (sic fama) eine gewisse Elsbeth Ridigerin (wahrscheinlich eine Freundin Alberts) vorstellen soll«[1]).

Das zuerst genannte Bild ist möglicherweise die bereits erwähnte Cranachsche Darstellung der Höllenfahrt und Auferstehung Christi in der Maria Schnee-Kapelle, die schon Brentanos Aufmerksamkeit erregt hatte.

Unter den Darstellungen mit dem Porträt des Kardinals Albrecht haben wir gewiß auch das Münchener Erasmusbild und die jetzt in der Aschaffenburger Schloßgalerie befindliche Gregorsmesse zu suchen: namhaft werden aber gemacht nur die seit 1836 in der Münchener Pinakothek hängenden Tafeln mit dem hl. Lazarus und der hl. Magdalena, die sicher schon damals mit den zu gleicher Zeit nach München überführten Heiligen Chrysostomus und Martha samt dem Erasmusbilde zusammen hingen. Durch das 1838 von Georg von Dillis verfaßte Verzeichnis der Gemälde in der Pinakothek wurden die Bilder als Grünewalds in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt, während Kugler und Nagler sie bis 1837 noch nicht kennen. Auch Fiorillo in seiner Geschichte der zeichnenden Künste von 1816 erwähnt nur eine der Gregorsmessen als von Cranach herrührend. Die wichtige Rolle, die die Bilder dann weiter in der Grünewald- und Pseudogrünewald-Frage gespielt haben, ist bekannt[2]).

1) Der anekdotische bürgerliche Name der Heiligen, hier aber in der Form: **Ursula Redingerin**, taucht auch bei dem seit 1820 verschollenen Gemälde einer hl. Ursula (Gegenstück zu Albrecht von Brandenburg als Bischof) auf. Flechsig a. a. O. S. 163 f.

2) Vgl. Flechsig, Cranach-Studien. S. 112 f.

So wird Dillis also bei seiner Taufe auf Grünewald einfach einer Aschaffenburger Lokaltradition gefolgt sein, die kurz zuvor, 1837, in einer von J. May verfaßten »Beschreibung der vormaligen Kollegiatsstiftskirche zu den Heiligen Peter und Alexander in Aschaffenburg« (Archiv des historischen Vereins für den Untermainkreis. 4. Bd. 2. Heft. Würzburg 1837, S. 15, 16, 108) ihren ersten literarischen Niederschlag gefunden hatte[1]). Die Notiz in den Miszellen zeigt also diese Tradition schon um eine Generation früher lebendig. Es wäre interessant, wenn sie noch weiter nach rückwärts verfolgt werden könnte. Seit Sandrart hatte bis dahin, soviel ich sehe, niemand wieder von Grünewaldschen Bildern in Aschaffenburg gesprochen.

Der Verfasser des Aufsatzes, der sich am Schlusse der Fortsetzung selbst nennt, ist auch sonst bekannt; es war ein Jurist: Markus Theodor von Haupt, der, 1784 in Mainz geboren, in Aschaffenburg Jurisprudenz studierte, dann seit 1804 an der Bergstraße praktizierte und 1808 Hofgerichtsadvokat in Darmstadt wurde. (Über das spätere reichbewegte Leben des interessanten Mannes s. den Artikel der Allgem. Deutschen Biographie.) So hatte er Aschaffenburg wohl genau kennen lernen können, wenngleich unter seinen zahlreichen, auch Dichterisches umfassenden Schriften nichts auf die genauere Beschäftigung mit bildender Kunst hindeutet. Die — nach einer Notiz in den Miszellen — von ihm »in Verbindung mit mehreren Gelehrten« geplante Herausgabe von »Ansichten des Mains, des Odenwaldes und der Bergstraße«, für die vielleicht auch genauere Mitteilungen über die Aschaffenburger Gemälde vorgesehen waren, ist offenbar nicht zustande gekommen.

Karl Simon.

VEREINE

Der neue Vorstand der Berliner Sezession. In der außerordentlichen Generalversammlung der Berliner Sezession wurde Lovis Corinth zum Präsidenten gewählt. Zu Mitgliedern des Vorstandes sind ferner gewählt die Herren Prof. Philipp Franck, Leo Freiherr v. König, Emil Pottner und Eugen Spiro. In der Sitzung wurde gleichzeitig Mitteilung darüber gemacht, daß der Bau des neuen Hauses am Kurfürstendamm 232 bereits so weit gefördert ist, daß die nächste Ausstellung dort Anfang Oktober eröffnet werden wird.

Geheimrat Professor Dr. Julius Menadier, der Direktor des Münzkabinetts im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, plant die Gründung einer **Vereinigung der Freunde der deutschen Schaumünze,** die nach dem Muster der Wiener österreichischen Gesellschaft zur Förderung der Medaillenkunst und Kleinplastik wie der »Sociétés des amis de la Médaille« in Paris und Brüssel die Entwicklung der Schaumünze fördern soll. Die den Mitgliedern zukommenden Medaillen sollen in einer beschränkten Anzahl numerierter Stücke hergestellt werden und zwar in Bronzeguß oder Silberprägung, und nicht in den Handel gebracht werden. Die Arbeiten sollen sich zunächst an Themen des Weltkrieges anschließen, später aber frei alle Stoffe behandeln. Als Jahresbeitrag wird 100 M. angenommen.

1) S. Flechsig a. a. O. Wenn an dieser Stelle gesagt wird, nach der Auflösung des Stiftes 1803 seien die Tafelbilder in die kurfürstliche Schloßgalerie überführt worden, zurückgeblieben seien nur Christi Auferstehung und Höllenfahrt und der hl. Valentin, ferner eine Beweinung — jetzt in Augsburg — so scheint, nach unserer Notiz zu urteilen, diese Überführung erst nach 1809 stattgefunden zu haben.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 40. 9. Juli 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Das nächste Heft der »Zeitschrift für bildende Kunst« erscheint in doppeltem Umfang am 23. Juli. — Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 41) erscheint Anfang August

OSKAR POLLAK †

Zu den zahlreichen Blutopfern, die die Kunstgeschichte in diesem Kriege schon gebracht hat, ist nun auch Oskar Pollak zu zählen, der am 11. Juni bei den schweren Kämpfen am Isonzo gefallen ist. Aus Rom, wo er, nach manchen Enttäuschungen in Wien, als kunsthistorischer Sekretär des österreichischen geschichtlichen Instituts einen angemessenen und reichen Ausbau gestattenden Wirkungskreis gefunden hatte, war Pollak zu Kriegsbeginn nach Wien geeilt, um sich als Kriegsfreiwilliger zu melden; beim Wiener Infanterieregiment Nr. 4 im Verband der Akademischen Legion ausgebildet, kam er im Jänner — kurz vorher nach anderthalbjähriger Verspätung als Privatdozent an der Wiener Universität bestätigt — an die serbische Grenze. Den dortigen zuwartenden Dienst »Gewehr bei Fuß« hat er mit Ungeduld mitgemacht und Ende Mai mit Jubel seine Versetzung auf den heißeren italienischen Kriegsschauplatz begrüßt. Am 9. Juni schrieb er scherzend: »Meine ehemaligen italienischen Freunde schießen fleißig auf uns, aber sie könnens ziemlich schlecht« — zwei Tage darauf fiel er mit seinem Kommandanten durch einen Granatenvolltreffer. Der Glanz dieses Heldentodes überstrahlt nun ein schlichtes, im Schatten verflossenes Leben; eine aus gewissenhafter Pflichttreue aufgebaute Existenz ist glorreich gekrönt.

Oskar Pollak war aus der Schule H. A. Schmids hervorgegangen. Er hatte sich zunächst mit der reichen Kunst seiner Heimat Böhmen beschäftigt und zwei wichtige Arbeiten abgeschlossen; eine — seine Dissertation — über die Barockbildhauer Johann und Ferdinand Max Brokoff (auszugsweise im Kunsthistorischen Jahrbuch der Zentralkommission 1908, dann vollständig als Publikation der Gesellschaft für deutsche Kunst und Wissenschaft in Böhmen, 1910 erschienen), die andere, »Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520—1600« (im Jahrbuch der kh. Sammlungen des österr. Kaiserhauses 1910), ein interessanter Versuch, dem verwickelten und reichhaltigen Vorgang der Rezeption italienischer und niederländischer Anregungen in Deutschland an einem lokal abgegrenzten und durch bedeutende Schöpfungen bemerkenswerten Beispiel ins Detail nachzugehen; Schicht um Schicht ließ sich bloßlegen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Wechseln der Vorlagen, die leise Wandlung des Geschmackes sich nachweisen. Das Verlangen, seine bisherigen Themen fester und tiefer zu begründen, führte Pollak zu langjährigem Aufenthalt nach Italien; der Boden, auf dem er bauen wollte, erwies sich als trügerisch, und seine Studien über das römische Barock überzeugten ihn immer mehr von der Unzulänglichkeit unserer Kenntnisse dieser Kunst; seine Gewissenhaftigkeit nötigte ihn, ehe er an die stilkritischen Themen ging, die ihm vorschwebten, eine Quellenerschließung auf breitester Grundlage vorzunehmen. Das von ihm zutage geförderte Material ist erstaunlich groß. Nur einen Teil hat er veröffentlicht: Der Architekt im XVII. Jahrhundert in Rom, in der Zeitschrift für Architekturgeschichte 1910; Alessandro Algardi als Architekt, daselbst 1911; Antonio del Grande im Jahrbuch der Zentralkommission 1909; Die Decken des Palazzo Falconieri, daselbst 1911; Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen 1913; Bernini als Maler und Regesten zu Pietro da Cortona, in der Kunstchronik 1912, Nr. 36 und 38; und zahlreiche Beiträge in Thiemes Künstlerlexikon, zu dessen Getreuen er von Anfang an zählte. Anderes dürfen wir noch erwarten; die Vorarbeiten zu einer groß angelegten systematischen Urkundenpublikation, die für die Barockpontifikate ähnliches leisten sollte wie das, was Münz für die Kunstbestrebungen der Renaissancepäpste getan hat, und zu einer kritischen Neuausgabe der römischen Künstlerviten waren so weit gediehen, daß manches druckreif sein dürfte. Aber von der Zusammenfassung dieser selbstlosen und weitausholenden Materialsammlung bleibt uns wohl nur, was Pollak über barocke Architektur und Malerei für die Neuausgabe des Cicerone geschrieben hat; das eigentliche Ziel seiner Mühe hat er nicht erreicht, die monographische Darstellung des großen Bahnbrechers Francesco Borromini, ein Lieblingsplan vieler Jahre, ist ungeschrieben geblieben.

Es ist das eine der Traurigkeiten seines Lebens. Über dem Sammel- und Stückwerk, das er zum Abschluß brachte, übersieht man leicht die Sehnsucht nach dem Ganzen, die ihn beseelte. Namentlich in den drei Jahren, die er als Assistent Professor Dvořaks in Wien verbrachte, hat er sich gemüht, Einseitigkeiten zu überwinden und seine reichen Kenntnisse von spezieller Kunst durch ein eindringenderes Verständnis für alle Kunst zu verlebendigen. Den Lesern der Kunstchronik, der er in dieser Zeit regelmäßig über das Wiener Kunstleben Bericht erstattete, ist bekannt, wie er den Anschluß an die moderne Kunst suchte und fand; warmfühlend stand er allem Kraftvollen unserer Moderne zur Seite, dankbar anerkennend, hier die beste Hilfe zum Begreifen der alten gefunden zu haben, eifrig bestrebt, in der Flucht der raschgleitenden Tageserscheinungen große Grundlinien zu finden.

Als Beispiel sei der Bericht über die internationale Kunstausstellung in Rom genannt, der in der Zeitschrift für bildende Kunst 1911 erschien. Eine geplante Arbeit über Otto Wagner ist — wie so manches im Leben Oskar Pollaks — an äußeren Umständen gescheitert.

Nun ist er im Kampf gegen das Land gefallen, das seine zweite Heimat geworden war; wie hat er Land und Leute Italiens geliebt, seinen Himmel und seine Sonne, seine Sprache und seine Kunst! Seiner gedenken die Wiener Studenten, die anzuregen und zu fördern er für seine wichtige Pflicht als Universitätsassistent hielt; seiner die jungen Künstler, für die er manches warme und freimütige Wort gesprochen hat; seiner die Arbeitsgenossen, die einen unermüdlichen und uneigennützigen Forscher, einen der besten Kenner des italienischen Barock in ihm betrauern; seiner endlich die Freunde, die einen unbedingt ehrenhaften Menschen, einen stets hilfsbereiten Freund an ihm verlieren. Seiner mag — dereinst — auch Italien gedenken, für dessen Ehre und Ruhm er mehr getan hat als viele, die sich nun schreiend seine Freunde und Kinder heißen.

Wien, 22. Juni 1915. *HANS TIETZE.*

PERSONALIEN

Die Berliner Akademie der Künste hat **Schwechten** zu ihrem Präsidenten gewählt. Nach dem Maler Kampf, dem Bildhauer Manzel kam nun der Architekt an die Reihe. Schwechten tritt sein Amt in einer schweren Zeit an. Es wird ihm nicht leicht sein, den äußeren Glanz der Epoche Kampfs zu erreichen, deren Ausstellungen noch in aller Gedächtnis sind. Niemand weiß heut, was uns die nächste Zukunft bringen wird, und zunächst müssen sich die schönen Räume am Pariser Platz begnügen, die Große Berliner Kunstausstellung zu beherbergen. Führt aber Schwechtens Präsidentschaft — was wir alle hoffen — in eine Zeit neuen Aufschwungs der Reichshauptstadt hinein, so harren auch seiner Aufgaben, die sicheren Blick und Entschlußfähigkeit fordern. Als Baumeister hat Schwechten nicht eben eine ausgesprochene Physiognomie gezeigt. Er war ein geschickter Eklektiker. Am bedeutendsten erscheint uns heut das Werk, mit dem er begann, der Anhalter Bahnhof in Berlin. Bekannt wurde sein Name durch die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und die sog. romanischen Häuser und das Residenzschloß in Posen. In seiner Vaterstadt Köln, in Mainz, Homburg, Rom und an anderen Orten stehen weitere Bauten Schwechtens.

An der Wiener Universität erhielt die venia legendi für klassische Archäologie Dr. **Camillo Praschniker,** Sekretär des Österreichischen Archäologischen Instituts. Dr. Praschniker leistet seit Januar seiner Heeresdienstpflicht in der österreichischen Armee Folge.

Der Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der Deutschen Universität in Prag, Dr. **A. Grünwald,** wurde zum außerordentlichen Professor ernannt.

Dr. **Erich Willrich,** der Leiter des Kupferstichkabinetts am Stuttgarter Museum, stand auf dem westlichen Kriegsschauplatz; aber seit langer Zeit fehlt jede Nachricht von ihm, so daß seine Freunde sehr besorgt sind. Hoffentlich sind die Befürchtungen grundlos.

WETTBEWERBE

Die Gemeinde Wien schreibt einen **Wettbewerb** für Skizzen einer österreichischen Völker- und Ruhmeshalle aus. Den Künstlern ist völlig freie Hand gelassen in der Wahl der Art des zu errichtenden Denkmals. Das Preisrichteramt üben aus: Oberbaurat Ludwig Baumann, Professor Ludwig Bauer, Architekt Anton Drexler, Oberbaurat Ferdinand Fellner, Oberbaurat Hermann Helmer und Professor Franz Baron Krauß.

INSTITUTE

Der Krieg und das Kunsthistorische Institut in Florenz. Als Mitte Mai die Lage kritisch wurde, bereitete Dr. Kurt von Manteuffel, der das Institut in den letzten Monaten geleitet hat, die Schließung vor; sie ging ohne Schwierigkeiten und ohne Zwang vonstatten. Am 17. Mai reiste Dr. von Manteuffel mit dem einzigen noch in Florenz gebliebenen deutschen Beamten des Institutes nach Berlin ab, ohne selbst irgend welchen erheblichen Unannehmlichkeiten ausgesetzt zu sein. Es besteht auch keine Gefahr für die Schätze des Institutes, zu deren Schutz gegebenen Falles der Schweizer Konsul am Platze wäre. Auch ein treuer italienischer Diener ist im Hause. Bedenkt man dazu noch, daß das Institut in Florenz viele einflußreiche Freunde unter den einheimischen Gelehrten hat, so kann man ohne Sorge für die Erhaltung des wertvollen Materiales des Institutes und seiner Einrichtungen sein. Wir freuen uns, diese willkommenen Nachrichten geben zu können.

AUSSTELLUNGEN

Wien. Die Frühjahrsausstellung des Künstlerhauses brachte, wie zu erwarten war, wenig Überraschungen. Als interessantestes Bild der Ausstellung kann wohl mit Fug Franz Windhagers Komposition der badenden Frauen bezeichnet werden. Wir haben gewiß kein ausgeglichenes Meisterwerk, wohl aber eine anständige Leistung von geschickter Anordnung und fließender Linienführung vor uns. Koloristisch ist namentlich die untere Partie der vorderen Frau gut abgestimmt; die rosenfarbenen Hosen mit dem blauweißen Tuch darüber und das leicht gerötete Inkarnat der Beine geben eine wohlgelungene Farbenharmonie. Die malerische Charakterisierung des Stofflichen zeichnet auch die Zirkusdame mit dem Papagei desselben Künstlers aus. Das Nichtzurückweichen des Hintergrunds von der Figur stört hier auch stärker als auf dem Bilde der Badenden, obwohl auch dieses durch eine geübter beherrschte Luftperspektive nur gewinnen könnte. Die übrigen Bilder der Ausstellung halten sich zum größten Teil auf dem gewohnten etwas langweiligen Niveau, das man von den Künstlerhausausstellungen, denen jeder frischere Zug seit Jahrzehnten ängstlichst ferngehalten wird, kennt. Sicher und solide gemalt sind jüdische Modelle von Lazar Krestin; von Tina Blau ist ein Bahnbau in Dürrenstein in greller Sonnenglut koloristisch sehr gelungen; farbtiefe Landschaften malt Baschny, der allerdings besser täte, sich ganz auf das kleine Format, in dem er seine gelungensten Werkchen schafft, zu beschränken. Ein wohlgetroffenes Bildnis des Grafen Wilczek stammt von Victor Stauffer, Temple hat ein Interieur aus dem Wiener Hofmuseum mit etwas allzu reichlicher Staffage ausgestellt. Ein großes grellfarbiges Bild von Kasparides: Nebelsonne in Ragusa erinnert an in den achtziger Jahren so beliebte Öldrucke. Ganz Dilettantenhaftes ist wenig auf der Ausstellung.

Die Gemeinde der Stadt Wien hat nun dem Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs wieder jenen Teil der Wiener Markthalle in der Jedlitzgasse zur Verfügung gestellt, den sie anläßlich der Ausspeisung von mittellosen Besuchern des eucharistischen Kongresses Wien 1912 dem Künstlerbund Hagen entzogen hatte. In diesen Räumen eröffnete nun der Verband eine Ausstellung,

an der sich das Künstlerhaus, die Sezession, der Hagenbund und die sogenannte Kunstschaugruppe, jedes selbständig, beteiligten, und die in erster Linie, wie schon der Name des Verbandes sagt, den Zweck verfolgt, die wirtschaftlichen Verhältnisse der bildenden Künstler zu heben. Leider kann man sich hier des Verdachtes absolut nicht erwehren, als ob von den meisten Künstlern diese Ausstellung für ein Mittel angesehen würde, um ihre weniger gelungenen Leistungen, die sogenannten Atelierhüter, an den Mann zu bringen. Man kann keineswegs die Behauptung aufstellen, daß sich diesmal die Mitglieder der jüngeren Vereine irgendwie über das künstlerische Niveau der Genossenschaft bildender Künstler, die doch zumeist über technische Gewandtheit und Geschmack verfügen, erheben. Der große Raum, den die Mitglieder des Künstlerhauses füllen, ist in seiner Art jedenfalls der ausgeglichenste. Zu erwähnen ist die sehr gut gesehene Allee in Veere von Tina Blau und ein sehr flüssig gemalter weiblicher Rückenakt von Karl Sterrer. Die Windmühle dieses Künstlers hingegen zeigt die stark überschrittenen Grenzen seines Könnens. Sehr geschmackvoll wählt Darnaut die Motive seiner Landschaften. In der Manier stecken geblieben sind die Stilleben von Charlemont, die wenig mehr von der Güte früherer Werke zeugen. — Wenig Erfreuliches leistet vor allem die Sezession. Auf Otto Friedrichs Studie aus Wien sind immerhin die Figuren in der raschen Bewegung gut gezeichnet, auf Schmutzers großer Radierung Kaiser Wilhelm II., die aus der Reproduktion in den graphischen Künsten bekannt ist, enttäuscht der Kopf. Das beste Werk nicht nur im Raum des Hagenbunds, sondern in der ganzen Ausstellung ist die geschlossene, in jeder Silhouettenansicht vorteilhafte Eichenholzfigur eines Epheben von Barwig. Von Tierbronzen des Künstlers haben wir bereits Besseres gesehen als die ausgestellten: ein Silberlöwe und eine Löwin. Auch die beiden holzgeschnitzten Harlekins Barwigs reichen an die spätgotischen Vorbilder, die den Künstler zweifellos inspirierten, — ich denke z. B. an die Mazurkatänzer im Münchner Rathaus — nicht heran. Oskar Laske arbeitet weiter in seinem ins Moderne übersetzten Breughel-Stil, erinnert aber weniger an den großen Niederländer als an Künstler wie Welti, der ihm freilich an Anmut der Farbgebung und Sicherheit der Zeichnung überlegen ist. Auffallend mäßig ist der Raum der Jungen. Kolo Moser hat ihn freilich wenig günstig ausgestaltet und nicht nur keine dekorativ gefällige Anordnung der Bilder erzielt, sondern auch einiges wirklich Gute, wie Faistauers Stilleben und die farbigen Tierholzschnitte von Jungnickel durch zu tiefes Hängen — etwa in Kniehöhe des Beschauers — um die Wirkung gebracht. Die beiden Landschaften von Klimt gehören keineswegs zu den besten Schöpfungen des Meisters, die Bilder von Löffler, Moser und Moll sind unter dem Durchschnitt. In der Eingangshalle ist noch einer gelungenen Brunnenfigur von Adolf Pohl, eines in Bronze gegossenen weiblichen Aktes mit einer Schlange, Erwähnung zu tun. *L. v. B.*

Hamburg. Infolge Niederlegung seines letzten Heims war der Hamburger **Kunstverein** zu einer Unterbrechung seiner Ausstellertätigkeit genötigt worden. Jetzt, nach reichlich Jahresfrist, hat der Senat diesem Zustande vorläufig damit ein Ende gemacht, daß er dem Verein im Flügel eines aufgelassenen Schulgebäudes einige Räume zur Verfügung stellte. Um der Wiederaufnahme seiner geschäftlichen Tätigkeit einigen festlichen Anstrich zu verleihen, haben Freunde des Vereins für die in diesen Tagen eröffnete Einführungsausstellung ihre künstlerischen Schätze hergeliehen, insgesamt gegen 90 Gemälde und eine größere Anzahl Handzeichnungen. Die eingehaltene Beschränkung auf führende deutsche Künstler aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts — von Marées und Feuerbach bis zu Liebermann, Corinth und Slevogt — mag Zufall sein. Doch man findet sich gerne in den Gedanken, darin einen Ausdruck verstärkten Selbstgefühls erblicken zu dürfen, das es verlangte, zu zeigen, wie auch die deutsche neuere Kunst gar wohl imstande ist, die Kosten einer Eliteausstellung zu decken, ohne bei der fremdländischen Kunst Anleihen machen zu müssen.

Eine weitere statthafte Annahme spricht auch dafür, daß nicht wenige dieser Werke den direkten Weg vom Künstler oder Händler zu ihrem Erwerber genommen haben. Man sucht in älteren Ausstellungskatalogen vergebens nach ihnen, gewiß nicht, weil sie von den Preisrichtern eine Zurückweisung erfahren haben. Und in der Tat könnten die Bildnisköpfe von W. Leibl (es sind ihrer sechs), Lenbachs Generalfeldmarschall Moltke (Kniebild ohne Perücke), Spitzwegs heimeliges »Ständchen«, Hans Thomas Blumenstilleben und Schwarzwaldlandschaften, W. Trübners Schloß Hemsbach und Kloster Neuburg, Uhdes »Flucht nach Ägypten«, Menzels und Klingers köstliche Handzeichnungen — um nur einiges zu nennen — das Begehren auch der sonst mit Arbeiten von den genannten Künstlern bestversorgten Museen erwecken. Daß dies auch von der Mehrheit der Max Liebermannschen Tafeln zu gelten hat — es sind von einer einzigen Besitzerin nicht weniger als acht beigesteuert —, erwähne ich nur um eines, erst in diesem Jahre fertig gestellten Werkes willen, zum Schlusse. Dieses Gemälde, eine mittelgroße Tafel, gewährt von der Höhe des Monte Pincio aus einen ganz köstlichen Überblick über das im heißen Sonnenglast verschwimmende Dächermeer von Rom. Im räumlichen Aufbau und in der Behandlung des flutenden Luftmeeres ist es eines der anziehendsten Werke seines Schöpfers. Daß es nebenbei (und hierin reichlich unterstützt durch die Anwesenheit von Werken anderer Künstler, denen Rom gleichfalls eine wichtigste Nährquelle ihrer Kunst gewesen ist), die Erinnerung machtvoll zu dem hinleitet, was die ewige Stadt durch Jahrhunderte deutschem Wissen und deutscher Kunst gewesen ist, bedarf keiner besonderen Versicherung. So berührt dieses Gemälde wie ein letztes Grüßen des deutschen Genius.

Für erinnerungsstarke Besucher sind auch zwei Bildnisse eines und desselben Mannes von besonderem Interesse. Schöpfer des einen ist Thoma, des zweiten W. Leibl, der Dargestellte selbst ist der seinerzeit viel genannte »Rembrandtdeutsche« Dr. Julius Langbehn. Malerisch ohne alle Berührung, ergänzen diese beiden Bildnisse sich dadurch, daß sie wie Erwartung und Erfüllung gegeneinanderstehen. Das in der Zeit erheblich zurückliegende von Thoma gemalte Bildnis will symbolisch genommen sein. Hier erscheint Langbehn als kräftiger junger Mann mit rötlichem Haar und Krausbart und vertrauend blickenden Augen, in Brustformat und völlig unbekleidet. Die erhobene Rechte hält ein Ei, wie man versucht ist zu glauben, jenes Ei, aus dem später das mit so vielem Gegacker in die Welt gesetzte Buch »Rembrandt als Erzieher« herausgekrochen ist. Das Leiblsche Bildnis zeigt den Dargestellten bedeutend gereifter, die Augen blicken gesenkt, das Haar hat stark nachgedunkelt, von dem Vollbart ist nur ein schmaler Haarstreif auf der Oberlippe zurückgeblieben. In dem Zug leiser Resignation, der die sinnlichen Lippen umspielt, scheint einiges von jenen Empfindungen nachzuklingen, die die wenig erfreulichen Endschicksale des Buches dem Verfasser gebracht haben mögen.

Dem Kunstverein kann das Wohlgelungene dieser Einführungsausstellung in sein neues Heim ein freundliches, Erfolg verheißendes Omen sein. Die Besitzer der ausgestellten Kunstwerke aber dürfen sich für die kurze Zeit der Trennung von ihren Schätzen, in die sie sich gefügt,

mit dem Bewußtsein belohnt finden, vielen eine Freude bereitet und zur künstlerischen Wertschätzung ihrer Vaterstadt einiges mit beigetragen zu haben. *H. E. Wallsee.*

SAMMLUNGEN

Der **Neubau für die neuzeitliche Abteilung der Kgl. Gemäldegalerie in Dresden** wurde kürzlich wieder von den Dresdner Stadtverordneten beraten. Es handelte sich darum, daß die Stadt Dresden zu den Kosten des Baues 450000 M. beitragen soll; die Stadtverordneten wünschen aber in dem Vertrag, der hierüber zwischen Staat und Stadt geschlossen werden muß, gewisse Bedingungen zum Schutze der Zwingeranlagen festzulegen. Bekanntlich soll der Neubau seinen Platz erhalten zwischen der Kgl. Hofoper und dem Zwingerteich, westlich von dem Semperschen Museum, so daß eine Verbindung zwischen der alten und der neuen Galerie hergestellt werden kann. Dem Neubau würden eine ganze Anzahl der schönen alten Bäume zum Opfer fallen, die in den Zwingeranlagen stehen; außerdem würde der schattige Platz zwischen diesen Bäumen, der im Sommer so vielen Erholung gewährt, verloren gehen. Dafür würde aber durch regelmäßige Gestaltung des Zwingerteichs und durch die architektonische Verbindung zwischen dem neuen Gebäude und dem Zwingerteiche eine städtebauliche Schönheit ersten Ranges entstehen. Außerdem haben sich die beiden Architekten Kramer und Pusch, die im Wettbewerb den ersten Preis und infolgedessen den Bauauftrag erhalten haben, nach Kräften bemüht, möglichst viele von den alten Bäumen zu erhalten und in das neu entstehende Städtebild einzubeziehen; auch soll auf der Nordseite der neuen Galerie, also rückwärts der Hofoper, wiederum ein Spiel- und Erholungsplatz für Kinder eingerichtet werden. So sind die widerstrebenden Wünsche der Kunstfreunde und der Naturschützer nach Möglichkeit in Einklang gebracht. Um aber den Rest der Zwingeranlagen für die Zukunft zu schützen, haben die Stadtverordneten den § 3 des Vertrags zwischen Staat und Stadt dem Sinne nach wie folgt abgeändert:

Die Stadtgemeinde zahlt zu den gesamten Kosten des Galerieneubaues ... 450000 M. ... unter der Bedingung:

a) daß sich der Staatsfiskus im Königreiche Sachsen verpflichtet, die Zwingeranlagen zwischen Stallstraße, Großer Packhofstraße, Opernhaus, Theaterplatz, Sophienstraße und Ostra-Allee mit Ausnahme der Grundfläche für die neue Galerie ohne ausdrückliche Zustimmung der städtischen Körperschaften nicht vor Ablauf von 50 Jahren, vom Beginne des Baus an gerechnet, zu bebauen und

b) daß die Unbebaubarkeit der fiskalischen Zwingeranlagen ... durch einen Nachtrag zur Bauordnung für die Stadt Dresden festgelegt wird.

Die Bestimmung unter a) wurde gegen neun Stimmen, die unter b) einstimmig angenommen. Die Vertreter der neun Stimmen hatten nur das Bedenken, die Regierung werde sich nicht auf 50 Jahre binden wollen, sondern auf die 450000 M. verzichten, um völlig freie Hand für den Galerieneubau zu erhalten, dann würde die Stadt jeden Einfluß auf die künftige Gestaltung des Stadtbildes in der Umgebung der Zwingeranlagen verlieren, oder aber der Galerieneubau werde völlig unterbleiben. Diese Bedenken scheinen uns indes nicht gerechtfertigt. Der Kultusminister Dr. Beck hat seiner Zeit in einem Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Dresden sich damit einverstanden erklärt, daß die Unbebaubarkeit des Restes der Zwingeranlagen auf 50 Jahre festgelegt werde. Außerdem kann die Regierung doch wohl nicht von dem Galerieneubau, den sie so stark betrieben hat, einer Nebensache wegen nun noch zurücktreten. Haben doch selbst Landtagsabgeordnete, die nicht zu Dresdens Freunden gehören, die Notwendigkeit des Galerieneubaus anerkannt. Man darf somit hoffen, daß der Galerieneubau nunmehr so gut wie gesichert ist.

Das **Leipziger Museum für Völkerkunde** hat im Kriegsjahr nicht den gewohnheitsmäßigen Zuwachs erreicht; immerhin beträgt er immer noch 100 Sammlungen mit 5643 Nummern. Wie der Direktor des Museums, Prof. Dr. Karl Weule, berichtet, gehören dazu die aus den Herzen Australiens stammenden Sammlungen des Leipzigers Walter H. Schmidt, die nach Umfang und wissenschaftlichem Wert von höchstem Belang sind. Von ebenso großem archäologischen wie ethnographischen Interesse ist die chinesische Sammlung des Herrn Otto Burchard. Einen guten Überblick über den östlichen Malaiischen Archipel gewährt die im Museumsauftrag von Dr. Müller-Wismar zusammengebrachte große Sammlung. Einen ebensolchen über die südlichen Atlasländer die Sammlung des Dr. Germann. Auf dem Museumshof ist eine Allee von Steinlaternen, wie sie vor den japanischen Schintotempeln aufgestellt werden, untergebracht worden, ferner ein mit Skulpturen bedeckter Wagen von riesigen Abmessungen, der bei den Prozessionen zu Ehren des Gottes Schiwa in Südindien verwandt wurde. In der urgeschichtlichen Abteilung hat die Sammlung der Paläolithen von Markkleeberg bei Leipzig die Zahl 1000 erreicht. Professor Felix schenkte das prachtvolle Modell eines bronzezeitlichen Schweizer Pfahlbaues.

Dem **Stettiner Museum** wurde durch eine Stiftung dortiger Kunstfreunde das große Porträt des verstorbenen Forschers und Kunstfreundes Dr. Dohrn, das Albert Gartmann noch bei Lebzeiten des Gelehrten gemalt hat, überwiesen.

Wien. Der jüngst verstorbene Maler Ludwig Hans Fischer hat seine Sammlung von antiken Vasen, Bronzen und Terrakotten testamentarisch der **Antikensammlung** des Allerhöchsten Kaiserhauses vermacht. Seine Sammlung frühmittelalterlicher Zellenemails und Bronzearbeiten hatte er bereits vorher an das **österreichische Museum für Kunst und Industrie** verkauft.

FORSCHUNGEN

Evangelistenbilder des Giovanni di Paolo. In der Sammlung des feinsinnigen Johann Anton Ramboux in Köln befanden sich drei Gemälde mit Darstellungen der Evangelisten Matthäus, Lukas und Johannes, die anläßlich der Versteigerung dieser bedeutenden Sammlung in verschiedenen Besitz übergegangen sind. Der Auktionskatalog von J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln (23. Mai 1867) zählte sie unter Nr. 124—126 als Werke des Lorenzo da Siena auf und bemerkt, daß das vierte Evangelistenbild mit dem hl. Markus sich in der Galerie der Akademie zu Siena befände. Die Forschung hat seither festgestellt, daß das Bild in Siena (Nr. 195; Fot. Lombardi 828) und somit auch die anderen dazugehörigen Stücke von Giovanni di Paolo gemalt sind. In einem Aufsatz über einige Werke dieses Meisters weist nun Paul Schubring in der Rassegna d'Arte (1912, S. 164, Abb. daselbst) auf ein Bild mit dem Evangelisten Johannes hin, das sich in der Sammlung Schnütgen in Köln befindet. Er stellt seine Zusammengehörigkeit mit dem Bilde in Siena fest. Es sei hier darauf hingewiesen, daß es sich um eines jener drei Rambouxschen Bilder (Nr. 126) handelt. Der Aufbewahrungsort desjenigen mit dem Evangelisten Lukas (Nr. 125) konnte nicht konstatiert werden. Das vierte Evangelistenbild mit dem hl. Matthäus (Nr. 124) erwarb der kunstsinnige Bischof Arnold Ipolyi und schenkte es mit anderen wertvollen, darunter vielen italienischen Primitiven, die er gleichfalls

auf der Versteigerung Ramboux kaufte, dem ungarischen Staate. So gelangte dieses Bild in die Galerie alter Meister des Museums der bildenden Künste in Budapest (vgl. den deutschen Katalog von 1913, Nr. 49, Fot. J. Bard). Somit können drei zu dieser Evangelistenserie gehörige Bilder nachgewiesen werden. B. Berenson (The Central Italian Painters of the Renaissance, 1911, S. 176 ff.) kennt nur die Bilder von Siena und Budapest, Langton Douglas (A History of Painting in Italy, 1914, Bd. V, S. 176 ff.) erwähnt alle drei, die beiden Autoren geben aber ihre Zusammengehörigkeit nicht an. Es unterliegt keinem Zweifel, wie dies Schubring bei Besprechung der von ihm erwähnten zwei Bilder richtig bemerkte, daß sie Teile eines großen, etwa um 1430 entstandenen Altarwerkes bilden. Erwähnt sei, daß alle drei Bilder heute noch in dem gotischen, mit Krabben gezierten Originalrahmen sich befinden und voraussichtlich den oberen Abschluß eines Polyptychons bildeten, und zwar in der Weise, daß in der Mitte Christus, rechts und links davon die Evangelisten waren. Ein Altarwerk des Giovanni di Paolo in dieser Reihenfolge ist im Besitze des Baron Chiaramonte Bordonaro in Palermo. Die zusammengehörigen Evangelistenbilder von Budapest, Köln und Siena haben eine fünfeckige Form und sind auf Pappelholz gemalt. Auf einem jeden sieht man das Brustbild des Heiligen hinter einem Lesepult, unter welchem jeweilen das betreffende Evangelistensymbol. Das noch fehlende vierte Evangelistenbild ist in dem Rambouxschen Versteigerungskatalog unter Nr. 125 also erwähnt: »Der Evangelist Lucas mit Buch und Schriftrolle, unterhalb der emporblickende Stier; halbe Figur, Spitzbogen. Holz. 2 Fuß hoch; 1 Fuß und 2 Zoll breit.« *G. v. Térey.*

Das **Musée Alaoui zu El Bardo bei Tunis** birgt unter seinen Schätzen zwei für die Geschichte der Kunst noch nicht verwertete Stücke von besonderer Wichtigkeit. Dahin gehört zunächst ein spätantiker Türsturz in Tympanonform, mit einem in Hochrelief gehaltenen Kopfe geschmückt. Im Hinblick auf skulpierte Fassaden altchristlichen Stils, wie sie auf den Mosaiken in Sa. Maria Maggiore zu Rom zu erkennen sind, und vor allem auf Motive der romanischen Kunst bleibt dieses Zeugnis antiker Kunst, bei dem man vielleicht von Rückeinfluß christlicher Kunst sprechen darf, von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Bemerkenswert ist sodann eine in Kleeblattform gehaltene altchristliche Piscina (Taufbecken); ihrer relativ seltenen Gestaltung nach reiht sie sich den in Kleinasien und in Theveste konstatierten und von Gregor von Tours in Campus Oseñ (Lusitanien) erwähnten Piscinen ähnlicher Formation als weiteres Belegstück komplizierter Ausbildung rein zentraler Taufbecken an, bei dem man wohl fragen mag, ob es sich in einem bedachten Baptisterium oder unter freiem Himmel ursprünglich befunden habe. *F. W.*

KRIEG UND KUNST

Köln. Am 20. Juni wurde vor dem Gürzenich in Gegenwart der Schwester des Kaisers, der Prinzessin zu Schaumburg-Lippe und der Spitzen aller städtischen, staatlichen und militärischen Behörden das vom Bildhauer **Wolfgang Wallner** in Holz geschnitzte, mit dem niedrigen Sockel 3½ Meter hohe Standbild des »Kölner Bauern in Eisen« enthüllt, ein trutziger Ritter in der Rüstung des Kölner Helden Jan von Werth, mit unbedecktem Haupte, mit beiden Händen ein gewaltiges Schwert packend, »ein Sinnbild unseres Volkes in dieser tiefernsten, gewaltigen Zeit«, wie der Oberbürgermeister Wallraf in der Ansprache bei der Enthüllung treffend sagte. Die Figur steht in einem von Franz Brantzky entworfenen Kuppelbau, der nach drei Seiten offen, in strengen, ernsten Linien gehalten, Rahmen und Folie des Ganzen abgibt. Die Benagelung der von Geheimrat Max von Guilleaume gestifteten Figur dient dem Werke der städtischen Kriegsfürsorge und des Roten Kreuzes. *B.*

Gegen die Krieger-Gedenksteine. In einer von der Deutschen Gartenstadtgesellschaft herausgegebenen Denkschrift »Unsern Invaliden Heim und Werkstätte in Gartenstädten« wendet sich Architekt Bruno Taut-Berlin energisch gegen die allerorten entstehenden Kriegerdenkmäler. Mit Gedenksteinen größeren oder kleineren Maßstabes und mehr oder minder stimmungsvollen »Erinnerungsstätten« kann man nach seiner Meinung die gefallenen Krieger nie ehren. Bei den Denkmälern hat es der Architekt — so betont Taut — mit einer harten, steinharten Nuß zu tun. Bis jetzt ist es keinem gelungen, diese Nuß zu knacken, alle Denkmäler aus neuerer Zeit, in erster Linie die vielen Bismarck-Warten und -Türme, erscheinen heute, nach dem überwundenen Begeisterungsrausch, matt. Sie berühren den fein empfindenden Menschen peinlich und quälend. Die Bemühungen der vielen Architekten, der ganze Aufwand, alles ist für etwas vertan, was nie leben kann und zu ewiger Totenstarre verdammt ist. Diese Dinge sollten jeden zu der Erkenntnis leiten, daß der Architekt keinen Wunsch erfüllen kann, der nicht vom Leben selbst hervorgerufen ist. Alles, was er baut, muß sich auf eine Handlung, auf das Tun des Menschen beziehen, soll nicht die Verkörperung einer Idee in architektonischen Formen bezwecken. Taut schlägt daher vor, daß Invalidenheime mit Wohnungen und Werkstätten an Stelle der vielen Gedenksteine geschaffen werden. Er denkt auch an Bauten, die den ausgesprochenen Zweck der Kriegerehrung tragen: Veteranenheime mit stillen Wohnflügeln und Höfen, schönen Lese-, Bibliotheks- und Unterhaltungsräumen, Festsälen, Bäder-, Sport-, Spielplätzen usw. Das Ganze, in einem hauptstädtischen Park gelegen, müßte dem Volke zugänglich sein. Es könnten sich Museen, Theater und dergleichen angliedern, so daß aus dem ersten Anlaß sich etwas entwickelt, was der Allgemeinheit gehört. Auf Tafeln in diesen Bauten könnten die Namen der Gefallenen verzeichnet werden.

VERMISCHTES

Duderstadt. Das alte kurmainzische, wegen seiner gotischen Kirchen und malerischen Fachwerkhäuser berühmte Städtchen Duderstadt, schon vor vier Jahren durch Brand zum Teil zerstört und dann in feinsinniger Weise durch den Freiherrn von Tettau wiederaufgebaut, hat am 17. Juni durch ein gewaltiges Schadenfeuer wiederum einen schweren Verlust an alten Baudenkmälern erlitten. Die eintürmige evangelische Unterkirche (14. — 15. Jahrhundert) ist mit ihrem kostbaren Inventar, der Kanzel von 1775, dem barocken Altaraufsatz von 1714, dem Gestühl, den schönen Stern- und Kreuzgewölben, den sämtlichen Glasgemälden den Flammen zum Opfer gefallen. Der herrliche dreischiffige Hallenbau ist völlig vernichtet, ebenso eine Anzahl schöner Fachwerkhäuser an der Spiegelbrücke, der unteren Marktstraße bis zum Schuhmarkte und der größte Teil des Häuserviertels zwischen der Haber- und der Kurzestraße. Über vierzig Wohnhäuser mit den zugehörigen Nebengebäuden sind in Flammen aufgegangen. Der Schaden wird als weit höher eingeschätzt als beim Brande 1911. *B.*

In der neben den Kruppschen Fabriken gelegenen gotischen S. Josephskirche sind zwei große in Kaseinfarben auf Leinwand von dem Düsseldorfer Maler **Joseph Wahl** ausgeführte Bilder enthüllt worden, eine figurenreiche Kreuzigung und die Einsetzung des Abendmahles, Kompositionen von geschlossener Bildwirkung und fein abgestimmter Farbe. *B.*

Der im Kampfe für das Vaterland gefallene Berliner Architekt Fritz Többelmann vermachte der **Heidelberger Akademie der Wissenschaften** 250000 Mark, die dazu bestimmt sein sollen, deutschen Architekten und Archäologen, die ihr Studium beenden oder vor dessen Beendigung stehen, die wissenschaftliche Fortbildung zu erleichtern.

LITERATUR

Walter Friedlaender, *Nicolas Poussin, Die Entwicklung seiner Kunst.* Mit 137 Abbildungen. München 1914. R. Piper.

Ein Werk über Poussin, dessen Verfasser einen langen Aufenthalt in Rom genommen und sich durch eine frühere Arbeit als guter Kenner der römischen Kunst in der Zeit ihres Wendepunkts zum Hochbarock erwiesen hat, erfüllt von vornherein mit Vertrauen: nur vom römischen Boden aus, in enger Vertrautheit mit der dortigen Atmosphäre wie den Monumenten kann man Poussins Kunst begreifen. Hatte der Meister auch erst mit dreißig Jahren, ein gereifter Mann, seinen Fuß in die Mauern Roms gesetzt, so durfte er — wie es Thorwaldsen getan hat — den Tag, an dem er zuerst den Umriß der Peterskuppel erschaut hatte, als seinen eigentlichen Geburtstag bezeichnen. Was vor dieser Zeit liegt, hüllt sich in ein bisher nicht durchdrungenes Dunkel. Von diesem Termin ab, dem Frühjahr 1624, verbringt der Normanne fast volle vierzig Jahre in seiner eigentlichen, geistigen wie künstlerischen Heimat; nur einmal hat er für kurze zwei Jahre Frankreich besucht. Diese Episode, so reich an äußerem Glanz sie gewesen ist, hat für die Ausbildung seiner Kunst nur geringe Bedeutung: innerlich längst gefestigt war er ein Gebender, kein Empfangender mehr.

Die Vereinigung der verschiedensten Kunstwerke, die beim Eintritt Poussins in die römische Welt dort zu finden war, hat dessen besonderen Stil gezeitigt — einen Eklektizismus, der doch so stark persönliche Charakterzüge aufweist, daß er berufen war, Ausgangspunkt einer langen Entwicklungskette zu werden, die wohl einmal fallen gelassen wurde, aber nie wirklich abgerissen ist: gerade in der unmittelbaren Gegenwart, scheint es, um mit des Verf. Schlußworten zu reden, »wird er wiederum Führer und Ferge für die neue Generation, die im Anschluß daran (an Cézanne, der in Komposition und Flächenverteilung auf Poussins Grundsätze zurückgegriffen hatte) architektonischen Aufbau im Bilde sucht«.

Wenn es ein Anzeichen für die Neubelebung des Poussinschen Einflusses ist, daß eine neue wichtige Literatur über ihn entsteht (einem großen französischen Werk folgt dieses erste große deutsche auf dem Fuß; die Veröffentlichung eines umfangreicheren deutschen Werkes wurde des Krieges halber verschoben), so wird man dem Bestreben des Verf. Rechnung tragen, daß er in der Hauptsache eine Synthese der Poussinschen Kunst und ihrer Stilentwicklung geben will: keine Auseinandersetzung also über Echtheits- und chronologische Fragen, die wohl gelegentlich gestreift sind, aber wesentlich außerhalb der Darstellung liegen. Daher ist es ein Buch mit dem Mindestmaß wissenschaftlichen Ballastes; keine Anmerkungen, dafür ein sehr knapp gefaßtes (was wahrlich kein Tadel sein soll!) »Verzeichnis der quellenmäßig belegten Werke Nicolas Poussins« als Anhang. Aus diesen begreift man, wie lückenhaft unsere durch äußere Zeugnisse gesicherte Kenntnis der Zeitenfolge für Poussins Werke ist. Dazu kommt bei diesem Künstler als eine Erscheinung besonderer Art, daß er, nach eigener Aussage (S. 29) das Technische dem jedesmaligen Sujet anzupassen bestrebt war; deshalb muß man von Beobachtungen in dieser Rücksicht — dem wichtigsten Hilfsmittel bei stilkritischen Untersuchungen — absehen, oder darf sie nur mit Vorsicht anwenden.

Trotz dieser Schwierigkeiten hat der Verf. es verstanden, auf nur 70 Seiten Text die Entwicklung Poussins an seinen wichtigsten Werken anschaulich darzulegen, die wohl ausnahmslos alle besprochen sind. Er ist bestrebt, das Entscheidende der verschiedenen Epochen in ein Schlagwort zu fassen und danach zu gruppieren (daher Kapitelüberschriften wie: »Strengerer formaler Aufbau«, »Großfigurige Gemälde« usw.). Seinen Darlegungen zu folgen ermöglicht das Illustrationsmaterial, das die meisten besprochenen Werke umfaßt und durch diesen großen Reichtum doppelt dankenswert ist. Möchte man hier und da auch die Abbildungen reiner gedruckt zu sehen wünschen, so darf man doch die Schwierigkeit, gute Vorlagen zu beschaffen, und die materiellen Grenzen nicht außer acht lassen.

Der Verf. beweist in seiner Synthese eine glücklich ordnende Hand, in den knappen Besprechungen einzelner Werke eine besondere Gabe treffender Charakteristik, sowohl was die kompositionelle Anordnung, als was die farbige Anlage betrifft. Er lehrt verstehen, wie das Gruppieren in Raumschichten Poussin dauernd beschäftigte; hat er doch, nach Sandrarts Zeugnis, seine Kompositionen sich mit Hilfe kleiner Wachsfiguren, die er auf ein glattes Brett »in gebührender Aktion nach der ganzen Historie geartet« aufstellte, klar zu machen gesucht. Aus diesem Zusammenhang heraus, dem ungewöhnlich starken Theoretisieren, begreift man auch am ehesten die bildnerische Kühle, die einem nicht selten aus Poussins Werken entgegenweht.

Wieviele Anregungen hat dieser Mann nach und neben einander auf sich wirken lassen, indem er das für ihn Wesentliche aufnahm und umschmolz. Man darf es als einen besonderen Glücksumstand preisen (übrigens nicht nur für die Bildung der Poussinschen Kunst), daß für vier Jahrzehnte sich die drei Bacchanalien Tizians in Rom befanden. Kardinal Aldobrandinis Kunstraub trug ungeahnte Frucht; eine Reihe gerade der frischesten, lebendigst wirkenden Bilder Poussins, meist verwandte Sujets behandelnd, sind der Wirkung dieser Werke zu danken. Auf seiner ganzen Schaffenslaufbahn begleitete ihn dann mit immer neuer Anregung Raffael; von den Lebenden wirkte Domenichinos Vorbild stärker als irgendein anderer; dazu kam die antike Kunst, namentlich die Sarkophagreliefs. Mit souveräner Freiheit hat Poussin sich die Motive von allen Seiten geholt; unter seinen Händen wurde dann doch ein Eigenes daraus, dessen besondere Art nie zu verkennen ist. »In der Darstellung der Affekte, in ihrer Zuspitzung auf das Ethos des Heroischen steht Poussin allein in seiner italienischen Umgebung«; und das Spezifisch-Französische, das Verf. in dem »Auseinandersetzen mit überragenden Mächten . . . kurz dem Dramatisch-Pathetischen« findet, erklärt den dauernden Einfluß, den durch die Jahrhunderte hindurch Poussin auf die Kunst seines Ursprungslandes ausgeübt hat.

Gronau.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen, *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens.* Mit 239 Abbildungen auf Tafeln. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1914.

Während am Suezkanal die Heere Englands und der Türkei miteinander ringen und im Wüstensande der Cyrenaika die Italiener im Kampfe gegen die Beduinen zu Hunderten bluten und sterben, führen die Mönche in den koptischen Klöstern dieser Gegenden, ungestört vom Schlachtenlärm, ihr beschauliches, gottgefälliges Leben. Auch die Neugier der Touristen hat diese tausendjährigen Kultstätten und ihre Bewohner bisher verschont. Wer vor dem großen Völkerringen Ägypten besuchte, der ließ sich von den Pyramiden, von den Bauten der Ptolemäer- und Römerzeit und von den mohammedanischen Denkmälern fesseln, aber den Ruinenfeldern der Menasstadt, dem »alt-

christlichen Pompeji in der libyschen Wüste«, widmete er kaum einen flüchtigen Besuch. Nur den Spezialforschern sind diese Trümmer uralter Kultur bekannt und nicht einmal von ihnen haben sie immer die gebührende Würdigung erfahren.

Es ist jetzt gerade zehn Jahre her, daß Monsignore Karl Maria Kaufmann aus Frankfurt die Heiligtümer der Menasstadt entdeckte und ausgrub. Aus seinem tausendjährigen Dornröschenschlaf erstieg damals das vom Wüstensande der Mareotis-Einöde verschüttete Menasheiligtum, das nach Jerusalem das hervorragendste Wallfahrtsziel des Ostens war. Eine Ruhmestat deutscher Wissenschaft darf man diese Ausgrabung nennen, und seit der glorreichen Aufdeckung der römischen Katakomben durch de Rossi ist keinem christlichen Archäologen ein ähnlicher Erfolg beschieden gewesen, wie dem Entdecker der Menasstadt.

Das »Lourdes der altchristlichen Zeit« nennt Herzog Johann Georg zu Sachsen die Stadt des heiligen Menas und ihre wundertätigen Bäderanlagen. Der fürstliche Reisende hat während zweier Aufenthalte in den Jahren 1910 und 1912 vor allem die Klöster der nitrischen Wüste und den äußersten Süden des Landes eingehend durchforscht und bietet in dem vorliegenden Buche die Ergebnisse seiner Untersuchungen, nachdem er einzelnes schon im Oriens Christianus, der Zeitschrift für christliche Kunst, der byzantinischen Zeitschrift, dem Burlington Magazine und in der römischen Quartalsschrift veröffentlicht hatte. Nicht weniger denn 109 Tafeln mit 239 Abbildungen in Lichtdruck, fast alle von dem hohen Verfasser persönlich aufgenommen, schmücken den Band, der in kristallklarer Form und mit größter Sachlichkeit geschrieben ist.

In acht Kapiteln behandelt der Text Alexandrien und die Menasstadt; Alt-Kairo, Kairo und Sakkarah. Alsdann wird eine von Privatdozent Dr. Karge-Breslau beigesteuerte Übersetzung der Ordensregel des heil. Pachomius mitgeteilt. Die vier noch bestehenden Klöster der nitrischen Wüste, ferner das 290 Kilometer südlich von Kairo gelegene Kloster Deir-Abu-Hennes, zwei Höhlenkapellen bei Assiut, das weiße und rote Kloster bei Sohag, die Nekropole von El-Chargeh werden geschildert. Darauf folgen Beschreibungen der Tempel von Abydos, Denderah, Luxor, Karnak und Medinet-Habou; die fünf Wüstenklöster von Kamule, Esneh, Assuan und einige Klosterbauten Nubiens werden uns in Wort und Bild lebendig vorgeführt. Den Schluß macht ein Katalog der von Seiner Königlichen Hoheit für seine Privatsammlung christlicher Kunstdenkmäler in Ägypten gemachten Erwerbungen und ein sorgfältig gearbeitetes Register. Einen besonderen Wert erhält das Buch durch die Wiedergabe von architektonischen Einzelheiten, von Arbeiten der Stein- und Holzplastik, von Fresken, Mosaiken, Miniaturen und Paramenten. Manches kostbare Stück des Kunstbesitzes jener Gegenden wird voraussichtlich dem Kriege zum Opfer fallen müssen; deshalb dürfen wir besonders dankbar sein für den verschwenderischen Reichtum an Aufnahmen ägyptischer Denkmäler aus altchristlicher Zeit. Leider geschieht ja nur wenig für die Erhaltung und Pflege der koptischen Kultusstätten des Landes, die von übereifrigen Ägyptologen schonungslos vernichtet zu werden pflegen, wenn sie, wie das häufig vorkommt, in verlassene Tempel eingebaut, die Freilegung der vorchristlichen Denkmäler hindern oder erschweren. Es wäre zu wünschen, daß die ernste Mahnung des Verfassers, für die uns eigentlich am nächsten stehende christliche Denkmälerwelt besser zu sorgen, nicht ungehört verhallte. Diese Mahnung sollte auch die zünftige Kunstwissenschaft beherzigen. Jedenfalls können Arbeiten wie die vorliegende zu weiteren Forschungen auf dem lange vernachlässigten Gebiete der altchristlichen Kunst des Orients die Anregung geben.

Dem Verfasser kam es mehr auf die Vorlage als auf die kunsthistorische Eingliederung des neuen Materials an. Vielleicht dient er gerade in seiner freiwilligen Beschränkung auf das Tatsächliche der Forschung besser, als wenn er stilistische und ästhetische Fragen ausführlich behandelt hätte. Auf Einzelheiten einzugehen, mag den Spezialisten vorbehalten bleiben; hier sollte nur auf den Inhalt dieser bedeutsamen Veröffentlichung hingewiesen werden und auf die Art der Darstellung, die von hohem Reize ist und den fesselnden Stoff in musterhafter Weise verarbeitet.

Walter Bombe.

Handbücher der Berliner Museen:

1. **Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck.** Bearbeitet von *Frida Schottmüller.*
2. **Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock.** Erster Teil: Büsten, Statuetten und Gebrauchsgegenstände. Bearbeitet von *Fritz Goldschmidt.* Berlin, Georg Reimer 1914.

Mit bewundernswerter Energie setzt die Direktion der plastischen Abteilung der Berliner Königlichen Museen ihre Veröffentlichung der großen wissenschaftlichen Kataloge, in denen ein jedes Objekt abgebildet und sachgemäß erläutert ist, fort. Das Verzeichnis der Bronzen kann nach zehn Jahren in einer Neuauflage erscheinen, in der die Plaketten und Reliefs nicht enthalten sind. Die große Ausdehnung, die diese Abteilung genommen hat, machte eine Teilung notwendig. Dagegen erscheint, lange ersehnt, der Katalog der Bildwerke in Marmor, Stuck und Holz erstmalig in dieser Fassung.

Vergleicht man die großen Bände, die jetzt vorliegen, mit der ersten Auflage, die Bode und Tschudi vor 27 Jahren herausgegeben haben, so kann man am greifbarsten das gewaltige Anwachsen dieser Abteilung der Berliner Museen fassen. Jene führte in dem gesamten Verzeichnis neuerer Skulpturen rund 1150 Nummern auf; jetzt behandelt der erste der im Titel genannten Bände 466, der zweite 272 Nummern. Hat doch keiner von allen Abteilungen des gewaltigen Komplexes, der unter dem Namen der Königlichen Museen zusammengefaßt wird, der Mann, der nun seit Jahren deren Geschicke bestimmt, länger vorgestanden, als dieser, keiner die Spuren seines Wirkens so entscheidend aufgeprägt. Bei der Übernahme war nun freilich in der Abteilung italienischer Großplastik ein nicht gering einzuschätzender Grundstock vorhanden; namentlich in den vierziger Jahren hatte man sich bemüht, der schon damals hervorragenden Galerie frühitalienischer Gemälde eine einigermaßen repräsentative Sammlung plastischer Arbeiten an die Seite zu stellen. So wird, um nur eines herauszuheben, die außerhalb Italiens einzig dastehende Vertretung venezianischer Plastik einer Erwerbung von 1841 — der Sammlung Pajaro — verdankt. Die so viel bewunderte Sammlung italienischer Bronzen dagegen ist so gut wie vollständig Bodes Werk; es war eine nicht hoch genug zu preisende Fügung, daß die Schaffung dieser Abteilung den Händen des ersten Spezialisten anvertraut war.

Wie alle Sammlungen in der Welt für den Kundigen deutlich erkennbar die Spuren der Epoche tragen, in der sie entstanden sind, so trägt die Abteilung der italienischen Skulptur im besonderen Maße die Merkzeichen des letzten Drittels des vorigen Jahrhunderts — der Zeit, in welcher das Interesse am Quattrocento von der systematischen Forschung dieser Epoche begleitet und gefördert wurde. Fast genau zu drei Vierteln setzt sich die Abteilung aus Werken zusammen, deren Entstehung vor das Jahr 1500 fällt. Hierin liegt die Stärke der Sammlung, wie zugleich ihre Schwäche: ist die Hochrenaissance immerhin noch in bedeutenden Stücken, die z. T. die Namen der Hauptmeister führen, ver-

treten, so sieht man für das Barock mehr das, was fehlt, als das Vorhandene, und kann sich nicht verhehlen, daß es so gut wie ausgeschlossen erscheint, hier noch jetzt etwas jener Vertretung der Frühzeit einigermaßen Gleichwertiges zu schaffen.

Diese Bestände nun, die für das italienische Quattrocento die hauptsächlichsten Typen in lehrreicher Geschlossenheit vorführen, werden der wissenschaftlichen Forschung durch die beiden vorliegenden Bände erschlossen. Mit Stolz darf man in dieser Zeit hervorheben, daß keine öffentliche Sammlung des Auslandes, sei es in England, Frankreich oder Italien, eine Veröffentlichung aufzuweisen hat, die sich damit vergleichen läßt. Nicht nur ist jeder Gegenstand in knappster Fassung beschrieben und mit allen notwendigen Angaben (auch bezüglich der Erhaltung) versehen: besonders wichtig erscheint, daß in kleinen gedruckten Anmerkungen die bekannten anderen Exemplare angeführt und etwaige literarische Erwähnungen angemerkt sind, was freilich erst durch die beiden Monumentalwerke über italienische Skulptur, die Bodes Namen tragen, möglich gemacht worden ist.

Wenn wir auf dem Gebiet der Malerei eine gewisse Übereinstimmung in den Hauptfragen und eine annähernde Sicherheit in den Zuschreibungen erlangt haben, so liegen die Dinge auf dem Gebiet der Plastik, namentlich der Kleinplastik, nicht annähernd so günstig. Schon darum nicht, weil die Zahl an dokumentarisch oder inschriftlich gesicherten Arbeiten im Verhältnis zu dem Erhaltenen ungleich geringer ist. Unsere Kenntnis einzelner Persönlichkeiten reicht teilweise in die jüngste Vergangenheit hinunter; Namen wie Francesco da Sant'Agata oder Maffeo Olivieri sind uns erst seit kurzem vertraut geworden. Daher ist es erklärlich, daß die Gruppen viel weiter gefaßt werden, daß mehr mit Sammelnamen operiert wird, als dies etwa bei der gleichzeitigen Malerei der Fall zu sein braucht. Entgegen der Ansicht eines Kritikers betrachte ich die Vorsicht, die man bei der Zuschreibung hat walten lassen, als einen Vorzug; ein falsch angewandter Name hat leicht Verwirrung im Gefolge, und das Eingeständnis, daß man vor der Hand nicht mehr weiß, als Richtung und Epoche, will mir um so lobenswerter erscheinen, als das Gegenteil in unserem Fache so viel häufiger zu beobachten ist — nicht zu dessen wissenschaftlichem Ansehen.

Ich darf es mir daher ersparen, eine Kritik im einzelnen zu üben, zudem eine solche nur, von größerem Abbildungsmaterial begleitet, für Dritte Wert haben könnte, und um so mehr, als niemand besser, wie die beiden Herausgeber, weiß, an welchen Stellen noch weiter zu kommen ist. Nur einen schlüssig beweisbaren Irrtum will ich hier richtig stellen: das S. 159 abgebildete Bildnis (Nr. 378) stellt nicht den Herzog von Urbino aus dem Haus della Rovere dar, dessen kühne Hakennase man aus Tizians Bildnis kennt; vielmehr sicher einen Medicaeer, entweder Lorenzo, den Herzog von Urbino, oder den Florentiner Herzog Alessandro. Sie zeigt ganz unverkennbar die außergewöhnlich lange und spitze Nase, die auch einem dritten Medicaeer, Papst Clemens VII., eigen war (vgl. die Medaillen bei Fabriczy Abb. 113, 115, 118). Bei Nr. 106 der Bronzen — Simsongruppe — ist mir nicht klar, warum man nicht die naheliegendste Zuschreibung, nämlich an Daniele da Volterra, gewählt hat, da doch dessen Zeichnungen und seine weitgehende Beschäftigung mit dem Bronzeguß auf ihn hinführen. Bei Nr. 36, dem Marsyas, wäre der Hinweis auf das Vorkommen dieser Bronze auf einem der Fresken in der Scuola del Carmine in Padua (vgl. jetzt L'Arte, XVIII, 1915, S. 145) um so wünschenswerter gewesen, als man hier über die gelegentliche Verwendung der Kleinbronzen einen Aufschluß erhält. — Bemerken will ich endlich, daß im Bronzenkatalog die Abbildung Nr. 251 (angeblich auf T. 63) nicht zu finden ist.

Womit man sich bei der Publikation der Marmorskulpturen am wenigsten wird einverstanden erklären können, ist die durch die Einordnung der Abbildungen in den Text bedingte Satzform. Gewiß hat auch die Vereinigung der Abbildungen auf Tafeln, wie sie für den Band über die Bronzen gewählt ist, kleine Nachteile: man muß stets blättern, zumal die Folge der Abbildungen nicht mit der Nummernfolge parallel läuft. Aber der Übelstand ist dort gering im Verhältnis zu der zeitweisen Verwirrung, die durch die Textabbildungen hervorgerufen wird, besonders weil man die Katalognummern in fetter Schrift und die Abbildungsnummern in Petitschrift an den Rand gerückt hat. Da nun der Satz sich nach der Abbildung richten muß, weiß man manchmal nicht, wo man die Fortsetzung des Textes zu suchen hat. Ich verweise als besonders kompliziert auf S. 86 und S. 90. Hier wäre etwas weniger Rücksichtnahme auf das ästhetisch beste Satzbild im Interesse der Vereinfachung für den Benutzer entschieden vorzuziehen und Einzelabbildungen, anstatt in die Mitte, besser rechts oder links an den Rand zu stellen, die Nummern aber unbedingt einzurücken. *Gronau.*

Dr. **Hans Lehner**, *Provinzialmuseum in Bonn.* Führer durch die antike Abteilung. Mit 32 Tafeln. Bonn, 1915. Kommissionsverlag von Friedrich Cohen. Preis 2 M. 238 Seiten und 32 Tafeln.

Nach dem trefflichen Katalog der mittelalterlichen und neueren Schätze des Bonner Provinzialmuseums, der Walter Cohen verdankt wird, gibt jetzt der Direktor der Sammlung einen nicht minder vorzüglichen Führer durch die antike Abteilung heraus. Durch die kulturhistorischen Einleitungen, die den einzelnen Denkmälergruppen vorangestellt sind, wird dieser Wegweiser zu einem für Studierende und für jeden Altertums- und Kunstfreund wertvollen Grundriß der rheinischen Altertumskunde. Reichliche Literaturnachweise erhöhen noch den Wert des Buches, das auch dem gelehrten Spezialforscher willkommen sein wird. *B.*

Arthur Hanke, *Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main.* Frankfurt, Verlag von Moritz Diesterweg, 1915. 210 Seiten 8°. Geheftet M. 2.80.

Das Büchlein ist ein populärer Führer, der das Verständnis der Bilder und ihrer Meister erleichtern soll. Die Darstellung ist knapp, aber sie vermeidet den trockenen Führerton nach Möglichkeit. *B.*

Dr. Erwin Rosenthal in München hat ein **Verzeichnis aller Schriften von Max Lehrs** zusammengestellt und im Verlage von Carl Kuhn in München erscheinen lassen. Das mit großer Sorgfalt gearbeitete und mit Geschmack gedruckte Heft läßt die reiche Schaffensfrucht von Lehrs überblicken. Besonderes Vergnügen hat es uns bereitet, aus dem Büchlein zu ersehen, daß die erste literarische Äußerung von Lehrs, ebenso wie seine derzeit letzte, in unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« niedergelegt ist.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 41/42. 6. August 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 43) erscheint Anfang September

DAS PERSPEKTIVISCHE VERFAHREN LEONE BATTISTA ALBERTIS

VON E. PANOFSKY

Ein jüngst erschienener Aufsatz von G. J. Kern[1]) gibt uns Veranlassung, eine Frage zu erörtern, die trotz ihres nur kunsttheoretischen Interesses ziemlich oft zur Diskussion gestanden hat, in der bisherigen Literatur bald bejaht[2]), bald verneint[3]) worden ist, und jetzt durch Kern endgültig im positiven Sinne entschieden werden soll: die Frage, ob die perspektivische Konstruktionsanweisung, die Alberti im ersten Buch seines Trattato della pittura mitteilt[4]), bereits als eine Beschreibung des sogenannten »Distanzpunktverfahrens« aufgefaßt werden könne, das in den übrigen italienischen Kunst-Traktaten des 15. Jahrhunderts nicht anzutreffen ist.

Albertis perspektivisches Verfahren — das erste, das uns überliefert ist — dient zur Lösung einer Aufgabe, die sozusagen das Zentralproblem der flächenbildlichen Raumwiedergabe bedeutet und darin besteht, die horizontale Grundebene des darzustellenden Raumes in richtiger Verkürzung und Einteilung festzulegen, d. h. ein horizontales Quadrat, dessen Vorderseite der Bildebene parallel sei, in perspektivischer Ansicht zu konstruieren und durch eine Reihe von Tiefenlinien (»Orthogonalen«) und Horizontallinien (»Transversalen«) in eine Anzahl kleinerer Quadrate zu zerlegen.

Der Wortlaut des Textes, der die Lösung dieser Aufgabe beschreibt, ist (nach Janitscheks Ausgabe, deren Verdeutschung jedoch öfters geändert werden mußte) folgender:

»Ich beschreibe ein Rechteck von beliebiger Größe, das ich mir wie ein offenes Fenster vorstelle, durch das ich die hier darzustellenden Dinge erblicke. . . . .

Und mit dieser Elle [deren Größe = $^1/_3$ des für einen Menschen angenommenen Maßes bestimmt wird] teile ich die Grundlinie des Bildvierecks in soviel Teile, als darin aufgehen; und diese Linie ist dann jeder dazu parallelen Transversalen proportional. Dann bestimme ich innerhalb dieses Vierecks an beliebiger Stelle einen Punkt, der da liegt, wo der Zentralstrahl [sc. das Lot vom Auge auf die Bildebene] hinfällt, und daher »punto centrico« [sc. Augenpunkt] heißt. . . .

Nachdem ich, wie gesagt, den Augenpunkt fixiert habe, ziehe ich von ihm gerade Linien zu jedem Teilpunkt der Basis. Diese Linien zeigen mir, wie die Transversalen, ständig sich verändernd, gleichsam bis ins Unendliche einander folgen. . . . .

Was aber die Abfolge der Transversalen betrifft, so verfahre ich folgendermaßen: Ich nehme eine kleine Fläche, auf der ich eine Gerade beschreibe; diese teile ich in ebensolche Teile wie die Grundlinie des Bildvierecks. Darüber bestimme ich dann einen Punkt, der ebenso hoch über der Geraden liegt wie der Augenpunkt über der Grundlinie des Bildvierecks, und verbinde ihn mit jedem Teilpunkte der erstgenannten Geraden [Alberti fügt »prima« hinzu, weil

Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una fenestra aperta per donde io miri quello que quivi sara dipinto. . . . .

Et con queste braccia segnio la linea di sotto qua giace nel quadrangolo in tante parti, quanto ne riceva. Et emmi questa linea medesima proportionale a quella ultima quantita, quale prima mi si traverso inanzi. Poi, dentro a questo quadrangolo, dove a me paja, fermo uno punto, il quale occupi quello luogo, dove il razzo centrico ferisce; et per questo il chiamo punto centrico. . . . .

Adunque posto il punto centrico come dissi, segnio diritte linee da esso a ciascuna divisione, posta nella linea del quadrangolo, che giace. Quali segnate linee a me dimostrino in che modo, quasi persino in infinito, ciascuna traversa quantita segua alterandosi. . . .

Ma nelle quantita transverse come l'una seguiti l'altra cosi seguito. Prendo uno picciolo spatio nel quale scrivo una diritta linea, et questa divido in simile parte, in quale divisi la linea che giace nel quadrangolo. Poi pongo di sopra uno punto alto da questa linea, quanto nel quadrangolo posi el punto centrico alto dalla linea che griace nel quadrangolo; et da questo punto tiro linee a ciascuna divisione segniata in quella prima linea. Poi constituisco quanto

1) Der Mazzocchio des Paolo Uccello, Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen XXXVI, p. 13 ff. Wir haben uns hauptsächlich mit dem p. 26 Gesagten auseinanderzusetzen.

2) Wiener, Lehrbuch d. darst. Geometrie, 1884, I, p. 12. Janitschek, L. B. Albertis kleinere kunsttheoret. Schriften. Wien 1877, p. 231 f.

3) Ludwig, Lionardo da Vinci, das Buch von der Malerei. Wien 1881 f., III, p. 177. Staigmüller im Repertorium XIV, p. 301 ff.

4) In der in Anmerkung 2 namhaft gemachten Ausgabe von Janitschek p. 79 ff.

inzwischen von der Grundlinie des Bildvierecks die Rede gewesen ist]. Dann setze ich fest, wie groß die Distanz des Auges vom Bilde [sc. der Bildebene] sein soll, und zeichne dort, wie die Mathematiker sagen, ein Lot, das sich mit den von ihm getroffenen Linien schneidet. Ein Lot nennt man eine Gerade, die eine andere Grade so schneidet, daß zu beiden Seiten rechte Winkel entstehen. Dies so beschaffne Lot zeigt mir da, wo es von andern Linien geschnitten wird, die Abfolge der Transversalen. Und so finde ich alle Parallelen, das heißt die ellengroßen Quadrate des Bodens, im Gemälde beschrieben; und ob sie richtig gezeichnet sind, werde ich daran ermessen, daß eine einzige Gerade die Diagonale für mehrere der im Bilde gezeichneten Quadrate bildet.

io voglia distantia dall'occhio alla pictura, et ivi segnio, quanto dicono i mathematici, una perpendiculare linea tagliando qualunque truovi linea. Dicesi linea perpendiculare quella linea dritta quale tagliando un'altra linea diritta fa appresso di se di quà et di quà angoli retti. Questa cosi perpendiculare linea, dove dall'altre sara tagliata, cosi mi darà la successione di tutte le traverse quantità. Et a questo modo mi truovo descripto tutti e paralleli, cioè le braccia quadrate del pavimento nella dipintura; quali quanto sieno dirittamente descripti ad me ne sara inditio se una madesima ritta linea continovera diametro di più quadrangoli descripti alla pictura.

Diagonale heißt bei den Mathematikern eine Gerade, die, von einer Ecke zur andern gehend, ein Viereck in der Weise teilt, daß zwei Dreiecke daraus entstehen. Habe ich das getan, so ziehe ich im Bildviereck parallel zur Basis eine Querlinie, die durch den Zentral(Augen)punkt von der einen Seite des Bildvierecks zur andern läuft und es teilt. . . . . . .

Dicono i mathematici diametro d'uno quadrangolo, quella retta linea da uno angolo ad un'altro angolo, quale divida in due parti il quadrangolo per modo, che d'uno quadrangolo solo sia due triangoli. Fatto questo, io descrivo nel quadrangolo della pictura ad traverso una dritta linea dalle inferiore equedistante, quale dal uno lato all'altro passando su pel centrico punto divida il quadrangolo. . . . .

Und weil diese Linie durch den Zentralpunkt geht, nenne ich sie Zentrallinie [sc. Horizont].

Et questa perchè passa pel punto centrico dicesi linea centrica.

Dieser Text, dessen Form zweifellos etwas umständlich ist, darf gleichwohl erst dann als unklar oder gar als korrumpiert bezeichnet werden, wenn auch sachliche Bedenken gegen ihn anzuführen wären; d. h. wenn sich in seinen positiven Bestimmungen wirkliche Lücken, Unrichtigkeiten oder Widersprüche nachweisen ließen.[5]) Solange das nicht geschehen ist, haben wir die Pflicht, die überlieferten Angaben als maßgebend anzuerkennen und damit das Recht, jede Deutung, die sich mit diesen Angaben in Widerspruch setzt, abzulehnen.

I.

Die »Distanzpunktkonstruktion«, auf die sich Albertis Text nach der Ansicht Wieners, Janitscheks und Kerns beziehen soll, wird folgendermaßen ausgeführt:

Ich gebe mir auf der Bildfläche einen Augenpunkt A, und die Vorderseite des zu konstruierenden Grundquadrats (als die ich, des leichteren Vergleichs mit dem folgenden wegen, die Grundlinie des Bildvierecks annehme); ich nenne sie a b und teile sie durch die Punkte c d e f in gleiche Stücke. Die Verbindungen von A mit a b c d e f ergeben mir die Orthogonalen. Nun trage ich die »Distanz« (sc. die Entfernung des Auges von der Bildebene) auf dem durch A gelegten »Horizont« von A aus bis D ab und verbinde D mit a.

Durch die Schnittpunkte dieser Linie mit den Orthogonalen lege ich Wagerechte, die zusammen mit den letzteren das gesuchte Quadrat und seine Teilquadrate bezeichnen (Fig. I). —

Fig. I

Diese Konstruktion als mit der von Alberti angegebenen identisch zu betrachten, erscheint zunächst deshalb unmöglich, weil nach Alberti die Abfolge der Transversalen an den Schnittpunkten eines Lotes abgelesen werden soll, während beim Distanzpunktverfahren die Intervalle auf der Linie D a sich abtragen und eine Senkrechte überhaupt nicht vorkommt. Wenn Kern, der sich dieser Schwierigkeit nicht unbewußt ist, eine »Verwechslung zwischen der Linie D a und der Senkrechten« annimmt, so ist einmal dagegen einzuwenden, daß Alberti das Lot nicht etwa beiläufig erwähnt, sondern ausdrücklich und umständlich den Begriff der »Senkrechten« definiert, was er sicher nicht getan hätte, wenn ihm ein Verfahren im Sinne

5) Daß dieser Nachweis auch von Kern nicht geführt worden ist, hoffen wir unten (siehe besonders die Anmerkungen 8 und 10) gezeigt zu haben.

gewesen wäre, bei dem gar keine Senkrechte nötig ist. Sodann aber — und das ist vielleicht der überzeugendste Einwand gegen die Kern-Janitscheksche Interpretation — beweist der Text mit voller Deutlichkeit, daß Alberti auf der Bildtafel (auf der sich ja die Distanzpunktkonstruktion von Anfang bis zu Ende vollziehen müßte) die Linie D a einfach deshalb nicht eintragen konnte, weil er den Punkt D auf ihr nicht eingetragen hatte. Der Punkt D nämlich ergibt sich, indem man »die Distanz auf dem Horizont vom Fluchtpunkte der Orthogonalen [d. h. vom Augenpunkt] aus abträgt«.[6]) Alberti aber sagt (p. 83, l. 8 von unten) klipp und klar, daß er die Horizontlinie erst nach der Fertigstellung der gesamten Bodenkonstruktion ziehen will. — Bedürfte es nach diesem noch eines weiteren Beweises dafür, daß Albertis Angaben unmöglich auf das Distanzpunktverfahren bezogen werden können, so fänden wir ihn gerade in der Textstelle, die merkwürdigerweise als Argument für die gegenteilige Ansicht benutzt worden ist: daß man sich von der Richtigkeit der Konstruktion überzeugen könne, indem man feststelle, ob eine einzige Gerade die Diagonale für mehrere Quadrate bilde. Dieser Passus scheint insofern auf die Distanzpunktkonstruktion hinzuweisen, als in der Tat die Linie D a, die das große Quadrat diagonal durchschneidet, zugleich die Diagonale von fünf Teilquadraten darstellt; und wenn man daraus nur geschlossen hätte, daß Alberti das Distanzpunktverfahren gekannt habe und es zur Kontrolle der nach einer andern Methode ausgeführten Konstruktion habe empfehlen wollen, so hätte man damit zwar Unbeweisbares gesagt — denn nichts berechtigt zu der Annahme, daß Alberti die Diagonale bis zur Überschneidung des Horizonts weitergeführt wissen will, und es ist ein gar weiter Weg von der sehr naheliegenden Überlegung, daß in einem richtig aufgeteilten Quadrat eine schräge Folge von Teilquadraten eine gemeinsame Diagonale haben muß bis zu der Feststellung, daß die Verlängerung dieser Diagonalen den Horizont in einem Punkte treffen würde, der um die Distanz vom Augenpunkt entfernt wäre — aber man wäre wenigstens mit den Bestimmungen Albertis im Einklang geblieben. — Allein man ist viel weiter gegangen und hat behauptet, »daß das, was Alberti als Beweis der Richtigkeit angesehen wissen will, ursprüngliche Konstruktion sein soll«[7]), und diese Ansicht, die nicht nur ebenso unbeweisbar ist wie jene, sondern außerdem noch — wie schon gesagt — mit den andern Angaben des Textes unvereinbar ist, ist vor allem auch deshalb zurückzuweisen, weil Alberti zu sehr Mathematiker war, als daß er die Richtigkeit eines Resultates mit derselben Konstruktion hätte beweisen wollen, mit der er es soeben erzielt hatte: daß er eine Diagonale brauchen will, um sein Ergebnis zu prüfen, beweist — wenn anders wir ihm nicht entweder die Glaubwürdigkeit oder die Urteilsfähigkeit absprechen wollen —, daß er sie bisher noch nicht gezogen hatte, d. h. daß das Verfahren, mittels dessen er sein geteiltes Quadrat konstruierte, nicht das Distanzpunktverfahren gewesen sein kann.

6) Kerns eigene Worte, a. a. O. p. 26 unten.

7) Janitschek, a. o. O. p. 232.

II.

Wenn wir demgegenüber — in derselben Weise, wie es Staigmüller im Repertorium getan hat — den Versuch machen, der Konstruktionsanweisung Albertis mit vorbehaltloser Treue nachzufolgen, so ergibt sich folgendes Verfahren:

a) Wir sollen als Vorderseite des Grundquadrates die Basis des Bildvierecks annehmen, die wir wieder a b nennen wollen, und sie (durch die Punkte c d e f) in gleiche Stücke teilen; über ihr ist an passender Stelle der Augenpunkt A einzutragen, dessen Verbindungen mit a b c d e f uns die Orthogonalen ergeben (Fig. II).

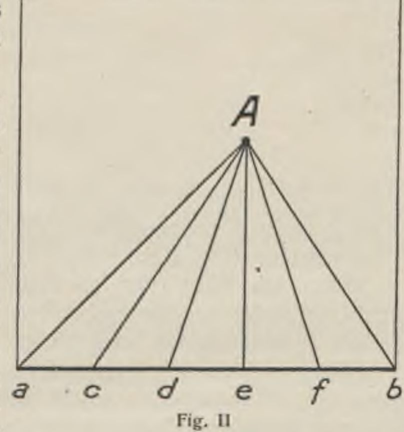


Fig. II

b) Es ist — auf einer neuen Zeichenfläche — eine Gerade zu ziehen, die (durch die Punkte g h i k l m n o p usw.) in ebensolche (nicht, wie es in Janitscheks Übersetzung irrig heißt: in ebensoviele) Abschnitte zu teilen ist, wie die Linie a b in der zuerst vorgenommenen Konstruktion. Dann soll ein Punkt (B) angenommen werden, der ebenso hoch über g s liegt, als vorhin A über a b lag, und der mit g h i k l m n o p usw. zu verbinden ist. Dann sollen wir die »Distanz« festsetzen — daß der Punkt, von dem aus diese Festsetzung erfolgen soll, nur der Punkt B sein kann, ergibt sich nicht allein daraus, daß er der zuletzt Erwähnte ist, und daß die Annahme, es sei der Augenpunkt gemeint, zu den dargelegten unauflöslichen Widersprüchen mit den übrigen Bestimmungen führen würde, sondern vor allem auch daraus, daß der Augenpunkt in der zweiten Konstruktion überhaupt nicht verzeichnet worden ist[8]) —, dort (im Punkte C) das schon erwähnte Lot errichten, das von den Linien B g, B h usw. in v, w, x, y, z geschnitten wird.[9]) Die Abfolge dieser

8) Die für Kern anstößige Tatsache, daß bei Alberti jeder Hinweis auf die erforderliche starke seitliche Verschiebung des Punktes (sc. B) im Vergleich mit der Lage des Augenpunktes fehlt, erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, daß der Punkt B nur in der abgesonderten Konstruktion vorkommt, in der der (hier ganz überflüssige) Augenpunkt gar nicht verzeichnet ist. Wollte man diesen durchaus darauf eintragen, so wäre sein Abstand von C (und damit auch von B) dadurch ausreichend bestimmt, daß er, der in Figur II über e liegt, in Figur III über k liegen müßte.

9) Staigmüller machte bereits darauf aufmerksam, daß Albertis Ausdruck »una perpendiculare linea tagliando qualunque truovi linea« insofern durchaus verständlich ist, als B m, Bn usw. nicht vom Lot geschnitten werden.

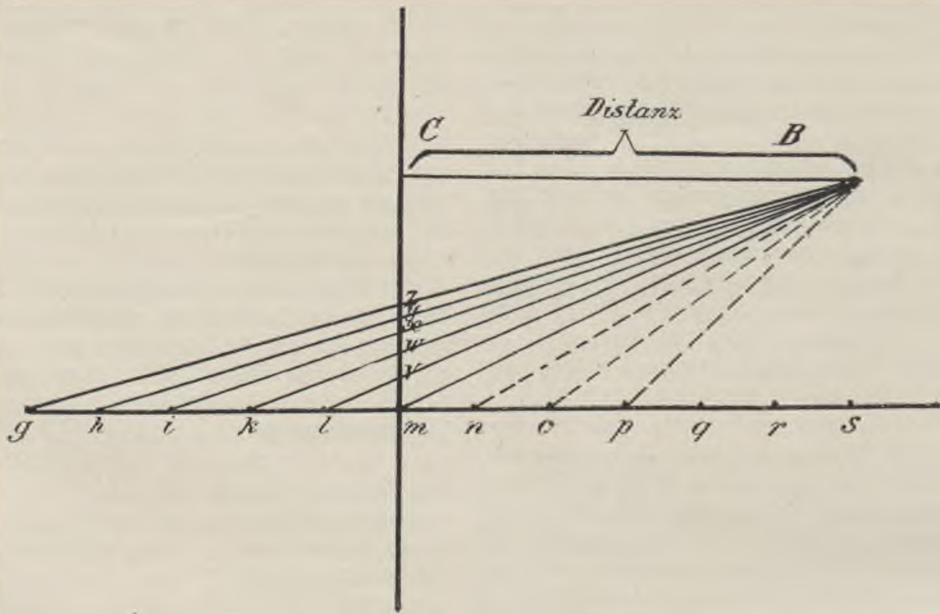


Fig. III

Schnittpunkte bezeichnet die Abfolge der gesuchten Transversalen (Fig. III).

Was den Sinn der soeben vollzogenen Konstruktion angeht, so sehen wir keine Möglichkeit, sie anders zu deuten, als Staigmüller es getan hat: eine Vertikale, auf der die proportionierten Intervalle der gesuchten Transversalen durch ein in einem Punkte konvergierendes Strahlenbüschel abgeschnitten werden — questa cosi perpendiculare linea, dove dall'altre sara tagliata, cosi mi darà la successione di tutte le traverse quantità —, kann schlechterdings nichts anderes sein, als ein Schnitt durch die Bildebene: Die Konstruktion, die in Figur III vorgenommen wurde, ist nur verständlich — dann freilich sehr leicht verständlich — als ein Aufriß der Sehpyramide, in dem die Bildebene als Vertikale die quadrierte Grundebene als eingeteilte Horizontale, das Auge als der Punkt B und die Sehstrahlen als die Linien B g, B h usw. erscheinen.[10])

Wir müssen erwähnen, daß Alberti (vielleicht unbewußt) die Voraussetzung macht, daß das Lot gerade in einen Teilpunkt der Linie g s falle. Geschieht das nicht, so bleibt die Konstruktion zwar durchaus richtig, arbeitet aber mit einer Distanz, die größer ist, als die eigentlich dafür angenommene Entfernung B C.

10) Als zweiten und letzten Einwand gegen die Staigmüllersche Deutung des von Alberti mitgeteilten Verfahrens macht Kern eine Tatsache geltend, die freilich weniger gegen die Richtigkeit der Interpretation als gegen die Ausführlichkeit des Textes zeugen würde: daß bei Alberti hier »weder mit Bezug auf die Bildebene noch in Hinsicht auf die Grundebene« von einem Querschnitt die Rede sei. Allein man wird das entschuldigen können: da Alberti zu Anfang der ganzen Darstellung von vornherein mitgeteilt hatte, daß er zeigen wolle, wie der Durchschnitt durch die Sehpyramide herzustellen sei (p. 79, 1. 10), so hatte er, der hier ganz als Praktiker spricht (»diro quello fo io, quando dipingo«) keine Verpflichtung, die angegebenen Konstruktionen jedesmal ausdrücklich zu begründen, sondern durfte sich billig mit der nicht mißzuverstehenden Beschreibung derselben begnügen.

c) Endlich sind die durch diese Aufrißkonstruktion erhaltenen Werte (m v, v w, w x, x y, y z) in die Bildfläche zu übertragen, und das in gewünschter Weise eingeteilte Bodenquadrat ist konstruiert. Da die Konstruktion ohne Zuhilfenahme einer Diagonalen durchgeführt worden ist, darf diese jetzt mit Recht zur Kontrolle der Richtigkeit verwendet werden. Ebenso kann auch der Horizont, der auf der Bildtafel bis jetzt noch nicht benötigt wurde, nach Albertis Vorschrift nun nachträglich hinzugefügt werden (Fig. IV). —

Während also diejenigen, die Albertis perspektivische Methode mit dem Distanzpunktverfahren identifizieren wollen, sich mit den wichtigsten Bestimmungen seines Textes in Widerspruch setzen und diejenigen, die ihm wenigstens die Kenntnis desselben zusprechen möchten, seine Kontrollkonstruktion in einer zum mindesten unbegründbaren Weise interpretieren müssen, finden wir, die wir, nichts verleugnend und nichts hinzusetzend, Albertis Angaben in ihrem ganzen Umfang aufrecht erhalten, bei ihm eine perspektivische Konstruktion, die nicht nur unbestreitbar richtig ist, sondern auch — im Gegensatz zu der Distanzmethode — den anderen italienischen Theoretikern des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts nicht unbekannt war: die vereinfachte Form der »costruzione legitima«[11]), wie

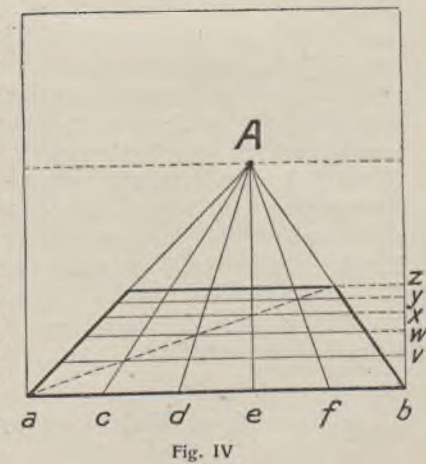


Fig. IV

11) Dieser Name sollte nur für die-

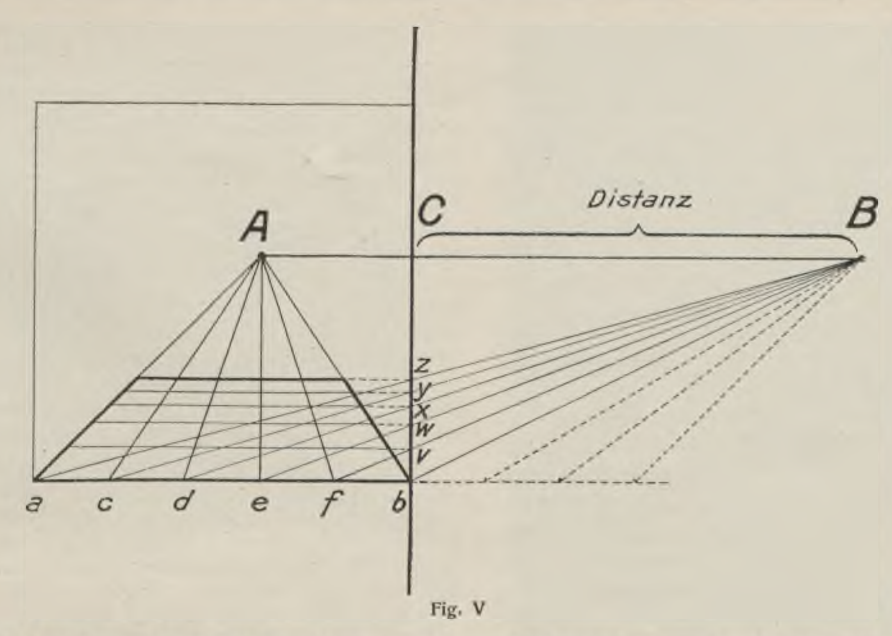


Fig. V

sie bei Piero della Francesca, bei Lionardo da Vinci und — auf Grund der in Italien erworbenen Kenntnisse — unter dem Namen »näherer Weg« auch bei Albrecht Dürer gelehrt wird[12]), entspricht der Konstruktion, in der wir das perspektivische Verfahren Albertis erblicken, so vollständig, daß wir sie nur abzubilden brauchen (Fig. V) und uns, was die Erklärung angeht, auf das oben Gesagte berufen können. Die einzige Abweichung besteht darin, daß die anderen Theoretiker die zur Ermittlung der Transversal-Intervalle bestimmte Konstruktion nicht, wie Alberti, auf einem besonderen Blatt, sondern auf der Zeichenfläche selbst ausführen. Allein dieser — natürlich rein technische — Unterschied erklärt sich insofern sehr leicht, als Alberti, der sein Verfahren aus der malerischen Praxis hatte, und Malern mit seinen Mitteilungen dienen wollte, die Erfahrung gemacht haben wird, daß es schwer möglich war, die sich stark seitlich entwickelnde Transversalkonstruktion auf der Bildtafel vorzunehmen: Während der Zeichner — abgesehen davon, daß sein Zeichenpapier größer sein kann, als sein Bildausschnitt — seine Konstruktion einfach auf einen anderen Bogen oder selbst auf die Tischfläche ausdehnen konnte, hätte der Maler, wenn er die Distanz nicht unnatürlich klein annehmen wollte, nicht gewußt, wo er mit dem Punkt B bleiben sollte; und so ist es wohl verständlich, wenn Alberti ihm riet, die Abstände der Transversalen auf einer gesonderten Zeichenfläche zu ermitteln, und dann — durch einen Papierstreifen oder mit dem Zirkel — in die definitive Bildfläche zu übertragen.

* * *

Wir haben also, wenn wir resümieren, nur zwei Möglichkeiten: entweder in Albertis gegen 1435 niedergeschriebener Anleitung die Darstellung eines Verfahrens zu erblicken, das von den Angaben des Textes in den wesentlichsten Punkten abweicht, noch von S. Serlio nicht richtig verstanden wurde[13]) und in Italien zum erstenmal bei Vignola richtig beschrieben zu werden scheint[14]), oder darin die Beschreibung einer Konstruktion zu sehen, die mit Albertis Vorschriften genau übereinstimmt, von seinen Zeitgenossen, z. B. von Uccello, nachgewiesenermaßen praktisch angewandt wurde[15]), und bei denjenigen Theoretikern wiederkehrt, die auch sonst mit seiner Kunstlehre in Berührung gekommen sind. —

Anhang

Zum Schluß möchte uns — obzwar sie eigentlich nicht zur Sache gehört — eine Anmerkung zu den von Kern publizierten, höchst interessanten Konstruktionen Uccellos gestattet sein, deren Eigentümlichkeit darin besteht, die für die perspektivische Aufnahme körperlicher Dinge unbequeme Rundung dadurch zu beseitigen, daß ihre Gesamtoberfläche in lauter kleine Vielecke aufgeteilt wird und dadurch nicht mehr als Wölbung, sondern als die Oberfläche eines sehr vielflächigen Polyeders sich darstellt, dessen Ecken genau bestimmte Ansatzpunkte für die perspektivischen Kon-

jenige Konstruktion gebraucht werden, die sich unmittelbar-geometrisch aus der Definition: Bild = Schnitt durch die Sehpyramide ergab und (als zwar sehr umständliches, aber allgemeingültiges Verfahren) in der Renaissance nur bei so systematisch gerichteten Theoretikern wie Piero della Francesca (de prospectiva pingendi, ed. C. Winterberg 1899, Fig. 45, Text p. XXXII f.) und Dürer (Underweysung der Messung . . . Nürnberg 1525, Folio P. l. v. ff.) gelehrt wird. Später etwa bei P. Puteus (Pozzo), perspectiva pictorum et architectorum, Roma 1693—1700, Tom. II, Fig. V ff.

12) Die in Betracht kommenden Stellen sind zitiert bei E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, 1915, p. 35.

13) S. Serlio, Architettura, Libro secondo, p. 1 ff.

14) Barozzi da Vignola, Le due regole della prospettiva, 1583.

15) Festgestellt durch Kern, a. a. O. p. 24.



Fig. VI. Zeichnung von Paolo Uccello (Aus: Kern, der Mazzocchio des Paolo Uccello, im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. XXXVI)

struktionslinien bilden[16]) (Fig. VI). Es scheint nicht unmöglich, derartige Versuche zur Erklärung zweier schwer deutbarer Dürerzeichnungen[17]) heranzuziehen,

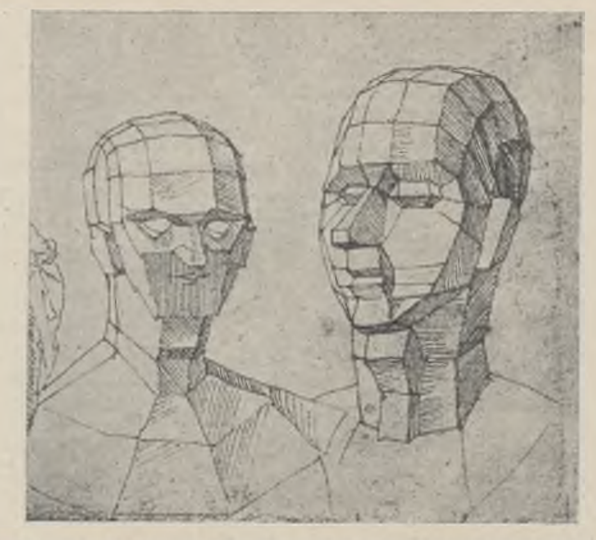


Fig. VII. Zeichnung Dürers (Aus: R. Bruck, Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in d. k. öff. Bibl. in Dresden, Tafel 125)

auf denen ebenfalls die Oberfläche sphärischer Körper — nämlich menschlicher Köpfe und Büsten — in eine große Anzahl von Polygonen umgesetzt erscheint (Fig. VII), so daß sie in einigen Tageszeitungen schon als Vorläufer des Kubismus in Anspruch genommen werden konnten. Es ist wohl denkbar, daß Dürer — angeregt vielleicht durch ein italienisches Blatt von der Art der Uccello-Zeichnungen, und stets heftig bemüht, gerade die Formen des Menschen einer »begründeten«, d. h. geometrisch-rationalen Darstellungsweise zugänglich zu machen — den Versuch unternommen hat, sich den menschlichen Kopf so vorzustellen, wie Uccello sich seinen Kelch vorstellt, um dadurch die perspektivische Aufnahme desselben zu erleichtern. Wenn auch dieser Versuch — wahrscheinlich deshalb, weil die Vielecke doch zu unregelmäßig gewesen wären, und weil namentlich die Winkel, in denen sie zusammenstoßen, sich der rationalen Bestimmung so gut wie ganz entzogen hätten — ohne Nachwirkung geblieben ist, so erscheint doch die Tatsache, daß er unternommen wurde, nicht nur bezeichnend für Dürers kunsttheoretische Absichten, sondern wäre auch ein weiterer Beleg für seine vielfältigen Beziehungen zur Kunstlehre der Italiener.

16) Auch Piero wendet, wenn auch in geringerem Umfang, dieses Prinzip an, indem er sich Kreise als Polygone vorstellt (besonders charakteristisch die Linien eines Kreuzgewölbes, a. a. O. Fig. 43), ja (in Fig. 51) einen ringförmigen Wulst (genau dem Mazzocchio entsprechend) aus 12 achtseitigen Prismen zusammensetzt. Über die Identität dieser letzteren Konstruktion mit der Uccellos cf. Kern, a. a. O. p. 33.

17) Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in ... Dresden. Ed. R. Bruck, 1905, Tafel 125.

»COSTRUZIONE LEGITTIMA« ODER »DISTANZKONSTRUKTION« BEI ALBERTI?

Von G. J. Kern

Der vorstehende Aufsatz von E. Panofsky greift im Anschluß an meine Darlegungen über den Mazzocchio des Paolo Uccello nochmals das Problem der Distanz und ihrer Verwendung bei Alberti an. Ich glaube gezeigt zu haben, daß die beiden in Frage stehenden Konstruktionsmethoden dasselbe Ziel erstreben und erreichen, und daß es im Vergleich zu dieser Tatsache nur von untergeordneter Bedeutung ist, ob die Beschreibung bei Alberti sich auf die »costruzione legittima« oder die sogenannte »Distanzkonstruktion« (Konstruktion mittels des Distanzpunktes) bezieht. Durch Richard Müller, Darmstadt, auf besondere Schwierigkeiten hingewiesen, die der Janitschekschen Interpretation im Wege stehen, habe ich die Stelle bei Alberti abermals untersucht und bin jetzt zu denselben Ergebnissen wie Panofsky gekommen. Nach meiner heutigen Überzeugung ist demnach die Deutung von Staigmüller und Panofsky, der ihm folgt, die richtige. Die Interpretation des Mazzocchio, dessen Konstruktion ich selbst auf die costruzione legittima zurückführte, bleibt mit ihren Folgerungen für die Kunstgeschichte und Geschichte der Perspektive von der Deutung der Albertischen Stelle unberührt.

EINE DRINGENDE FORDERUNG

Zu den dunkelsten Punkten in der öffentlichen Kunstpolitik Österreichs gehört die Gemäldegalerie in der Wiener Akademie der bildenden Künste. Daß das Haus am Schillerplatz sehr große Schätze der holländischen und der vlämischen Malerei des 17. Jahrhunderts und manche Perle, manches historisch höchst interessante Stück der altniederländischen und deutschen, der venezianischen, florentinischen und spanischen Schulen aufbewahrt, weiß fast jeder Kunstfreund. Wer aber zum ersten Male sich anschickt, die Schwelle der Galerieräume zu betreten, der steht vor der unliebsamen Überraschung, in die schlechtest gehängte Galerie Europas zu gelangen. Dem Unterzeichneten wenigstens sind zwar in französischen Provinzgalerien, in Spanien und Italien Sammlungsräume bekannt, die ähnlich ohne jedes Empfinden für eine dekorative Hängung mit Bildern bepflastert sind, aber ein solches wüstes Tohuwabohu von Originalen und Kopien hat er sonst nirgendwo angetroffen. Dabei hängen Kopien an den best beleuchteten Plätzen und Originale an schlecht beleuchteten Stellen, wo sie kaum betrachtet werden können. Gibt es doch sogar Ausstellungsräume, in die nie ein direkter Lichtstrahl fällt und die doch vollgehängt sind mit Bildern, die gesehen zu haben sich freilich kaum ein Lebender rühmen darf. In einem langen Korridor ferner sind prismatische Gebilde aufgestellt, deren Wände gleichfalls als Behangfläche zu dienen haben. Der naive Besucher muß durch einen Kundigen erst aufmerksam gemacht werden, daß diese Prismen drehbar sind und auch ihre Rückseite mit Bildern tapeziert ist. An der lichtabgekehrten Seite hängen ebenso Hauptstücke altdeutscher und niederländischer Malerei, wie Bilder dritter, vierter und fünfter Qualität an den Vorderseiten. Daß außerdem Kopien nicht als solche erkannt sind, während wirkliche Originale an den Rahmen als Kopien bezeichnet werden, erschwert die Betrachtung noch mehr. Recht lästig ist auch der Unfug, wertvolle Bilder zu Kopierzwecken monatelang von ihrem Hangort zu entfernen und in einem Kopiersaal fast Staffelei an Staffelei aufzustellen, so daß es dem Studierenden oder Genießenden unmöglich ist, zu diesen Bildern hinzuzukommen. Der Galeriekatalog ist seit Jahren vergriffen. Die letzte Auflage von 1900 war ein nur wenig veränderter Neudruck des Kataloges von 1889, der Carl von Lützow zum Verfasser hat. Demjenigen, der sich heute über den künstlerischen Bestand der Galerie, wie er sich nach den Forschungen der letzten fünf Lustren darstellt, orientieren will, bietet er eine höchst ungenügende Hilfe. Die wenigen Ankäufe, die an Werken alter Meister in letzter Zeit gemacht wurden, bleiben durchweg hinter der qualitativen Höhe des alten Bestandes weit zurück.

Die Kustodenstelle an dieser Sammlung ist jetzt frei geworden. Es geht das Gerücht, daß die Professoren der Akademie sich mit dem Gedanken trügen, die entstandene Lücke wieder mit einem Maler-Restaurator auszufüllen. Obwohl der Unterzeichnete nicht in der Lage ist, zu untersuchen, wieviel Wahrheit sich hinter diesem Gerücht, dem er viel lieber keinen Glauben schenkte, verbirgt, so erscheint es ihm doch dringend geboten, auch einmal öffentlichen Ortes Abhilfe der vielen an der Akademie herrschenden Übelstände zu fordern. Über die unablässige Notwendigkeit, die Galerie endlich einem zünftigen Kunsthistoriker als unabhängigen Leiter zu unterstellen, dürfte die gesamte wissenschaftliche Welt Österreichs und Deutschlands einig sein mit allen Kreisen, die sich für bildende Kunst interessieren und die der eigene Sammeleifer oder die bloße Freude an den alten Meisterwerken in die Museen führt. An dieser Stelle braucht wahrlich über die Nachteile der meist als Sinekure geschaffenen Malerdirektionen nicht mehr gesprochen zu werden. Liefert doch die Wiener Akademiegalerie, die nicht etwa einem einzelnen Maler, sondern einem ganzen Konsortium bildender Künstler unterstellt ist, das krasseste Beispiel. Wie sollte auch ein Maler der wissenschaftlichen Leitung der Sammlung gewachsen sein, wie sollte er die nötige Vorbildung zur Arbeit eines kritischen Kataloges, zu einer wirklich systematischen, nicht bloß dekorativ gefälligen Hängung der Bilder besitzen. Beides aber wird nach dem ungeahnten Aufschwung des Museumswesens in den letzten zwei Generationen auch von gebildeten Laienkreisen allgemein verlangt. Ist der Maler-Kustos außerdem noch Restaurator und aus pekuniären Gründen gezwungen, außerhalb der Dienststunden für Sammler und Händler Bilder zu restaurieren, wie soll er diesen Faktoren des Kunstlebens gegenüber die Interessen der Galerie unparteiisch vertreten? Er stünde auf einer Stufe mit dem kunsthistorischen Direktor, der für Geld gewerbsmäßig Bilder expertisierte. Und daß sich das mit der Verantwortlichkeit eines Museumsleiters nicht vereinen läßt, weiß jeder. Sollte das Gerücht recht behalten und die Wahl des Professorenkollegiums der Akademie wirklich auf einen Maler fallen, so ist nur zu hoffen, daß das Ministerium, das die Gelder bewilligt, ein energisches Veto einlegt. *Ludwig von Baldass.*

BARTHOLOMÉ EL VERMEJO IN ZARAGOZA

Wiederholt schon durfte ich in diesen Blättern darauf hinweisen, wie sehr sich in den letzten Jahren dank der gründlichen und unermüdlichen Publikation spanischer Gelehrter aus dem schier unerschöpflichen Born der spanischen Archive unsere Kenntnis der frühen spanischen Malerei erweitert und geklärt hat. Seit vergangenem Jahr veröffentlicht D. Manuel Serrano y Sanz in der »Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos« eine große Anzahl von Dokumenten aus dem bisher noch fast gar nicht berücksichtigten Archivo de Protocolos zu Zaragoza, die uns eine ungeahnte Fülle höchst erwünschter Aufklärungen zur Geschichte der Quattrocentomalerei in Aragon bringen. Wenngleich Serranos Publikation noch nicht abgeschlossen ist, möchte ich doch heute schon einige besonders wichtige Resultate mitteilen, die wir aus diesen überaus dankenswerten Veröffentlichungen bereits gewonnen haben.

Vor allem erfahren wir daraus, daß einer der größten spanischen Künstler des 15. Jahrhunderts Bartholomé Vermejo in den siebziger Jahren in Zaragoza ansässig war und dort auch für Kirchen verschiedener kleiner Provinzstädte arbeitete. Er wird »maestre Bartholomeu el Bermexo, Meister Bartholomäus der Rote« genannt, woraus klar hervorgeht, daß Vermejo-rubeus wirklich nur ein Beiname des Künstlers ist, was schon früher verschiedentlich vermutet wurde. Er hatte im November 1477 ein Retablo für S. Domingo zu Daroca in Arbeit, scheint aber damals versucht zu haben, die weitere Ausführung Schülern oder Gehilfen zu überlassen. Deshalb wurde in einem neuen Vertrag ausdrücklich festgesetzt, daß er zunächst die Predella eigenhändig zu vollenden habe, ebenso später stets die beiden Hauptfiguren der fünf verschiedenen Historias; besonders wird noch auf die Malerei der Karnation hingewiesen, »da es sich um Akte handelt«. Es soll alles ebenso vollendet werden wie die Tafeln, die Joan Lopezuelo für ein Franziskuskloster zu Daroca hat malen lassen. (Daraus scheint man entnehmen zu dürfen, daß Bartholomé Vermejo jene Tafeln gemalt hat.) Die Arbeit ist in Zaragoza auszuführen, die Zahlungen werden von dem Juristen Ramon de Mur, einem Verwandten des berühmten kunstsinnigen Zaragozaner Erzbischofs, angewiesen und gehen zunächst durch die Hand eines Bürgen, des

Malers Martin Bernat, von dem gleich ausführlicher zu sprechen sein wird. Stimmt nun auch Serranos Annahme nicht, daß der große So. Domingo im Museo Arqueologico zu Madrid von jenem 1477—79 entstandenen Altarwerk stammt, so dürfen wir doch jetzt mit Sicherheit behaupten, was verschiedenen Gelehrten bisher höchst hypothetisch war: daß der von Bertaux konstruierte »Meister des So. Domingo de Silos« und Bartolomé Vermejo ein und dieselbe Persönlichkeit sind; das heißt also, die von mir schon immer für Vermejo in Anspruch genommene Sa. Engracia der Sammlung Gardner in Boston, der oben genannte So. Domingo und der aus S. Martin nach So. Domingo zu Daroca überführte Martinsaltar mit den herrlichen monumentalen Gestalten der Heiligen Martin, Clemens und Magdalena sind Arbeiten Vermejos, die wohl alle in den siebziger oder frühen achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts zu Zaragoza entstanden sind, in der Periode, da der Meister das Triptychon, das sich jetzt im Dom zu Aqui befindet, geschaffen hat. Überblickt man das jetzt verhältnismäßig recht ansehnlich gewordene »Oeuvre« des Künstlers, so muß man sagen, daß er der bedeutendste und eigenartigste Schüler Jan van Eycks in Spanien genannt zu werden verdient. Mir ist es jetzt doch recht zweifelhaft geworden, ob man einen Studienaufenthalt des Meisters in den Niederlanden für unwahrscheinlich erklären und lediglich ein Studium der Niederländer in Kopien, wie sie etwa Dalmau mitbrachte, annehmen darf. Es ist kaum glaublich, daß Vermejo aus Kopien eines Landsmannes oder irgend eines anderen all das erlernt hat, was wir in seinen Werken als niederländische Schulung erkennen. Schon die überaus vollendete Maltechnik weist auf engste Beziehung zu Eyck und seiner Schule. Fast scheint es, als ob Bartholomé Vermejo derjenige war, der die Ölmalerei in Aragon eingeführt hat. Seit 1475 bereits finden wir Vorträge, in denen die Forderung aufgestellt wird, das Retablo habe in allen Teilen in Ölmalerei ausgeführt zu werden. Sehr häufig wird doppelte Ausführung verlangt, d. h. meistens die Grundierung mit Nußöl, die weitere Ausführung in Leinöl. Gleichzeitig sei hier bemerkt, daß in den von Serrano publizierten Kontrakten sehr häufig bestimmte Forderungen für das Kolorit aufgestellt werden. So findet sich wiederholt bei figurenreichen Tafeln die Bestimmung: von den Figuren müssen je zwei brokatfarben, blau, rot und grün sein; bei den übrigen wird die Farbe dem Künstler überlassen. Serrano möchte auch die sicher vor 1456, vielleicht schon um 1450 entstandene Tafel mit den Heiligen Martin und Thekla im erzbischöflichen Palais zu Zaragoza Vermejo zuweisen. Das scheint mir doch zu gewagt. Gewiß weist dieses von einem für den Erzbischof Dalmau de Mur gemalten Altarwerk stammende Bild einen gewissen Einfluß Eycks auf, für Bartolomé Vermejo ist es aber doch etwas zu schwach, selbst als vermeintliches Jugendwerk. Ich weiß auch nicht, ob Serrano damit im Recht ist, wenn er den in einem Schriftstück von 1499 zu Zaragoza erwähnten »maese Bartolomeu pintor« ohne weiteres mit unserem Meister identifiziert. Wir haben bisher keinen Anlaß, daran zu zweifeln, daß Vermejo nach seiner Übersiedelung nach Barcelona dort geblieben und gestorben ist.

Mit Bartolomé Vermejo hat während seiner Tätigkeit in Zaragoza Martin Bernat und offenbar auch dessen Mitarbeiter Miguel Ximenez in enger Beziehung gestanden. Martin Bernat, den wir schon weiter oben flüchtig kennen gelernt haben, war Aragonier von Geburt, sehr vermögend und mit dem bedeutenden Bildhauer Gil Morlanes und dem aus Konstanz stammenden deutschen Buchhändler Paulo Hurus (Paulo de Costancia alaman, mercader de libros de emprenta) befreundet. Er war sehr beschäftigt (11. 12. 1487 Kontrakt für Allerheiligenaltarwerk in der Seo zu Zaragoza; Okt. 1492 Ret. de S. Gorgonio für S. Pablo ebenda; 10. 3. 1493 Konktrakt für Allerheiligenaltar nach Muster des Zaragozaner für Kathedrale zu Tarazona), so daß es verständlich ist, daß er vielfach mit einem anderen die Arbeit teilte. Dieser andere ist gleichfalls ein Bürger von Zaragoza, von dem uns glücklicherweise eine — Serrano unbekannt gebliebene — Arbeit erhalten ist: Miguel Ximenez, der Autor der Tafeln eines Michael-Retablo in der Sammlung Cuno Kocherthaler zu Madrid. V. v. Loga hat sie im »Archiv für Kunstgeschichte« II. Tafel 125—128 veröffentlicht. Ximenez war ihm sonst gänzlich unbekannt, er hat aber sehr richtig bemerkt, daß er ein aragonesischer Quattrocentist gewesen sein muß. Ehe ich mich hier mit diesen Tafeln noch etwas näher beschäftige, bemerke ich, daß Ximenez 1475 in Ölmalerei den Fabian und Sebastian-Altar für die Pfarrkirche von Paniza ausgeführt hat, 28. 11. 1475 Kontrakt mit der Witwe des Bürgermeisters von Escatron für ein Retablo schloß und seit 1482 häufig mit Bernat zusammenarbeitet: 3. 1. 1482 Vertr. für Petersaltar i. d. Seo zu Zaragoza, 10. 6. 1489 für Hochaltar im Conv. S. Agustin ebenda. Von ganz außerordentlicher Wichtigkeit ist hier die Kontraktbedingung, daß die sechs Szenen aus dem Leben des hl. Augustin denen des Augustinretablos zu Barcelona nachgebildet sein sollen, und daß die Maler sich mit einem Mönch zum Studium jener Tafeln nach Barcelona zu begeben haben, um die besten davon zu kopieren und dann für ihre eigene Arbeit zu verwenden. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß mit jenem Altarwerk zu Barcelona das Meisterwerk des Pablo Vergos gemeint ist, für das wir somit auch einen willkommenen genauen terminus ante quem erhalten. Vielleicht steht mit dieser Arbeit der Zaragozaner Künstler auch die »Augustinkrönung« im Museum der Hispanic Society of America zu New York in Beziehung, die früher irrigerweise als eine Arbeit des Pablo Vergos galt und eine augenscheinlich von einem aragonesischen Künstler stammende kleinere Variante der machtvollen Schöpfung des P. Vergos ist. Es scheint mir gar nicht ausgeschlossen, daß diese Tafel von dem Hochaltar aus S. Agustin zu Zaragoza stammt. Die beiden Zaragozaner Maler haben dann noch 1. 8. 1496 einen Vertrag für einen dem Leben und Leiden Christi gewidmeten Altar der Iglesia Mayor von Salvatierra abgeschlossen.

Auch für die schon kurz genannten Tafeln der Sammlung Kocherthaler scheint die Reise unserer beiden Künstler nach Barcelona einen terminus post quem abzugeben. Die »Prozession« (Taf. 127) des Miguel Ximenez weist in unverkennbarer Weise den Einfluß des Pablo Vergos auf und erinnert besonders lebhaft an die singenden Geistlichen auf der »Einkleidung des hl. Vinzens« (abgebildet in meiner Gesch. d. Span. Malerei I, 85). Es war mir schon immer zweifelhaft, ob sämtliche Tafeln dieses Michael-Retablos von einer Hand sind. Nach dem uns nun vorliegenden Aktenmaterial möchte ich mit Sicherheit behaupten, daß nur die kleineren ziemlich mittelmäßigen Tafeln, von denen ja die Auferstehung signiert ist, von Ximenez stammen. Die großen Tafeln dagegen mit den Gestalten der Heiligen Michael und Katharina sind so erheblich viel besser, daß man sie wohl unbedenklich dem Mitarbeiter des Ximenez: Martin Bernat zuschreiben darf. Die Beziehung dieser beiden Tafeln zu Vermejo ist so klar, der Einfluß des großen Cordobesen auf den Aragonesen Bernat so offenkundig, daß längere Erörterungen hierüber sich wohl erübrigen. *August L. Mayer.*

WANDERUNGEN MIT REMBRANDT IN UND UM AMSTERDAM

Von der großen Zahl gezeichneter und radierter Landschaften Rembrandts haben sich bisher nur sehr wenige in bezug auf die Örtlichkeit, die sie darstellen, näher be-

stimmen lassen. Wohl wußte man von den Radierungen des »Omval« an der Amstel sowie der »Brücke des Six«, daß sie der unmittelbaren Umgebung Amsterdams entnommen seien; Prof. J. Six ist es dann gelungen, noch einige andere Örtlichkeiten derselben Gegend auf Rembrandts Blättern nachzuweisen; und es war anzunehmen, daß überhaupt die Mehrzahl dieser Darstellungen, die sich von seinen gemalten Landschaften dadurch unterscheiden, daß sie nicht Phantasiegebilde, sondern die Wirklichkeit wiedergeben, an dem Ort entstanden seien, dem er das Gepräge seiner Kunst aufgedrückt hat.

Den erschöpfenden Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme zu erbringen, ist aber erst jetzt einem neueren holländischen Forscher gelungen, der in seinem umfangreichen, schön ausgestatteten und reich mit Abbildungen versehenen Werke den Künstler Schritt für Schritt auf seinen Wanderungen in und um Amsterdam begleitet und mit Hilfe einer ausgedehnten Kenntnis der alten Baugeschichte dieser Stadt fast jedes Blatt mit dem Namen einer bestimmten Örtlichkeit zu belegen weiß, so daß die Vergangenheit in leibhaftiger Deutlichkeit vor unserem Auge ersteht.[1]) Auf solche Weise lernen wir die einzigartig dastehende Kunst Rembrandts erst in ihrem vollen Umfang kennen, indem wir uns davon überzeugen, daß ihm auch der einfachste Vorwurf der Natur genügte, um bei aller äußeren Treue der Wiedergabe Gebilde zu schaffen, die in voller Freiheit den reinsten Ausdruck seiner reichen Seele darstellen. Wenn wir den Abbildungen folgen, können wir uns am deutlichsten eine Vorstellung von dem Buche und seinem eigenartigen Inhalt bilden.

Nr. 1 bis 4 führen uns ein und dasselbe an einem Flüßchen gelegene Bauerngehöft von drei verschiedenen Ansichten vor, bald nur flüchtig skizziert, bald sorgfältig wie eine Radierung durchgeführt, immer aber mit äußerster Leichtigkeit und Sicherheit behandelt; sie sind alle in der von ihm bevorzugten Weise mit Feder und etwas Tusche ausgeführt.

5 stellt den Turm der Westerkerk dar, in der Rembrandt später begraben wurde. Die von der gleichen Stelle aus aufgenommene Photographie zeigt, wie ungeheuer zuverlässig und dabei doch im höchsten Grade malerisch er zeichnen konnte.

Weiter führt uns der Gang an den Ruinen des alten Stadthauses vorbei, die er zwei Tage nach dem Brande am Dienstag den 9. Juli 1652 zeichnete, über die Grimnesse-Schleuse (13) und den Montelbaans-Turm (19), der noch seine Gestalt von 1644 zeigt, zur St. Anthoniesschleuse (22), in deren Nähe Rembrandt während der Zeit seiner Haupttätigkeit von 1639 bis 1658 in der Breestraet wohnte.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den Wällen der Stadt, die er zeichnete, seitdem infolge einer Verordnung von 1641 die vielen Gärten, die sie unzugänglich machten, entfernt worden waren. Eine am Schluß beigefügte, in Leiden aufbewahrte Karte, die kurz vor 1650 entstanden ist, zeigt den Zustand dieser Wälle vor der um 1660 vorgenommenen Vergrößerung der Stadt, in deren Folge die Bastionen bis 1672 mit Stein umkleidet wurden.

Da sehen wir die Mühle auf dem Wall nächst dem St. Anthoniestor (25), die Fernsicht von diesem Tor aus (26), die Blaubrug mit der Windmühle (28), die Ansicht vom Wall bei der Heiligewegspoort (34), das Bollwerk de Passender mit dem Pesthaus (35), das Bollwerk de Rose mit der Mühle de Smeerpot, die erst 1898 abgebrochen wurde (37), die Häuser an diesem Bollwerk (38), endlich Land beim Y (Ei) (45). Damals standen weit über vierzig Mühlen um Amsterdam.

Mit dem dritten Kapitel beginnen die Ausflüge längs der Amstel. Auf einige Ansichten bei der Blaubrug (46, 47) und ein paar nicht näher bestimmte (50, 51) folgt der Pauwgarten (52), ein Ausflugsort an der Stelle, wo jetzt die neue Amstelbrücke bei der Rundbahn beginnt; dann der aus der Radierung bekannte Omval (53, 55, 56), die Landzunge zwischen der Amstel und dem trockengelegten Diemermeer. Auf Nr. 55 ist die nahe Ringfahrt dargestellt, ein runder Kanal, in den das Wasser aus dem tieferliegenden Polder durch Mühlen gehoben ward, damit es ins Meer abfließe.

Daß hier dieselben Gebäude wiederkehren, welche auf der Radierung des Omval vorkommen, ergibt sich aus der letzteren, wenn man sie von der Gegenseite betrachtet, da Rembrandt, der bei seinen radierten Selbstbildnissen sehr wohl auf die richtige Darstellung z. B. der Hände zu achten wußte, in diesen Ansichten, die ja nicht die Örtlichkeit als solche, sondern nur den Eindruck wiedergeben sollten, den sie auf ihn gemacht, solche Rücksichten beiseite setzte. Daher sind in diesem Buche mit Recht alle radierten Landschaften, die zum Vergleich herangezogen werden, verkehrt wiedergegeben. Für Rembrandts Arbeitsweise aber ist es bezeichnend, daß er die Umkehrung beim Radieren verschmähte, um dem Naturvorbilde so nah wie möglich zu bleiben. Man kann daraus weiterhin folgern, daß er seine Landschaften meist unmittelbar vor der Natur radiert hat.

57 bis 59 stellen die Trompenburg dar, die er mit ihrem viereckigen Turm wiederholt abgebildet hat. Das eine Mal handelt es sich um eine Federzeichnung ganz ohne Schattenangabe; dann wieder behandelt er das Blatt wie eine voll durchgeführte Radierung; endlich in voller Freiheit unter Verwendung der Tusche, und mit Wolken. — Die unter dem Namen des Omval bekannte Radierung stellt das Ufer gegenüber der Trompenburg dar, nicht aber jene scharfe Biegung des Flusses, welche unter dem Namen des Windrack bekannt ist. Das hohe Gestell zum Trocknen von Netzen, das man dort sieht, befindet sich an der Stelle eines ehemaligen Galgens.

Weitere Zeichnungen stellen eine kleine Mühle am Amsteldeich vor, von zwei Seiten gesehen (60 und 61), ein Bauerngehöft daselbst (62), das Amstelmoor (63), dann aber das Haus Kostverloren mit seinem abgetreppten hohen Giebel, das er so oft von den verschiedensten Seiten dargestellt hat (65 bis 69). Jetzt steht an dieser Stelle nur ein bescheidenes Bauerngehöft, Sloterdyk genannt; im 17. Jahrhundert aber war Kostverloren das bemerkenswerteste Haus an der ganzen Außen-Amstel. Um 1500 gegründet, ragte es hoch empor, von einer Mauer und einem Wassergraben umgeben, nach der Amstel zu von dichtem Baumwuchs umstanden; um die Mitte des 17. Jahrhunderts brannte es ab. Auch Ruisdael und Hobbema stellten es dar. Schon Dr. J. Six hat darauf hingewiesen, daß es auf der Radierung B. 225 abgebildet sei. In der Nähe davon ist auch die »Brücke des Six« zu sehen, auf der der Kirchturm von Ouderkerk in der Ferne zu sehen ist (72). Die Ansicht ist von Tulpenburg aus aufgenommen, dem Hause, das Dirck Tulp, dem Schwager von Six, gehörte, und seinen Namen mit dem seiner Frau, einer Burgh, verband. — Auch die Radierung des Waldsaums, der Vista, muß den Ufern der Amstel entnommen sein; Rembrandt hat diese Partie mehrfach gezeichnet (74—76). Die Kirche von Ouderkerk endlich kehrt mehrfach wieder, so auch auf der Radierung der Barque à la voile (77 und 78).

Im vierten und letzten Kapitel wird die Gegend am Y (Ei) längs des St. Anthonies- oder Diemerdyk behan-

1) Frits Lugt, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam. Amsterdam 1915. 4°.

delt, der jetzt der Zeeburgerdyk genannt wird. Sie beginnt mit der Außenseite des Walls bei dem 1636 erbauten Anthoniestor (80), zeigt Houtewaal von der Westseite (83), dann die Radierungen mit dem Milchmann und dem Heuschober, die vom Diemerdyk aus genommen sind (85 und 86), zwei Zeichungen eines Bauerngehöftes daselbst (88 und 89) und Ausblicke auf das Y (90 und 91).

Auf Nr. 93 sehen wir Jan Six in seiner Besitzung Ymond bei Jaaphannes; die Gegend des jetzt zugunsten von Diemerburg zurückgegangenen Diemen zeigen die Blätter 96 bis 100; 102 bis 107 sind wahrscheinlich als Ansichten aus dem Poldergebiete in Anspruch zu nehmen; 108 endlich stellt Sloten dar.

Andere Blätter, die hier noch nicht behandelt werden, scheinen auf eine Reise durch Utrecht und Gelderland zu deuten, die Rembrandt in den fünfziger Jahren ausführte.

Der Verfasser kann seine Wanderung mit der Hervorhebung schließen, daß allein die Wiedergabe der Schönheit in Liebe und Gemütstiefe wirklich erhebende Kunst zu schaffen vermag. *W. v. Seidlitz.*

NEKROLOGE

München. Am 15. Juli, nur wenige Tage vor der Vollendung seines 73. Lebensjahres, ist in Herrsching der ehemalige Direktor der Kgl. Graphischen Sammlung in München Dr. **Wilhelm Schmidt** aus dem Leben geschieden. Er war 1842 zu Birkenfeld geboren und hat der genannten Münchner Sammlung fast 30 Jahre, 1875—1904, angehört, seit 1885 als Direktor. Nach außen hin ist er wenig hervorgetreten, weder als fruchtbarer Schriftsteller noch als führende Persönlichkeit in Kunstangelegenheiten. Und doch war er ein Mann von nicht gewöhnlichen Verdiensten, nicht nur ein außerordentlicher Kenner der älteren Kunst, sondern auch ein geschickter Sammler von sicherem Blick und bestem Geschmack. Nur konnte er sich in seiner durch einen starken Pessimismus noch gesteigerten Bescheidenheit nicht dazu aufraffen, seine großen Kenntnisse in umfassenden Darstellungen weiteren Kreisen zu übermitteln. Schmidts Ansichten und Urteile haben sich, wenn auch nicht immer als völlig richtig, so doch stets als äußerst anregend und fruchtbringend erwiesen; vieles von dem, was er schon vor Jahrzehnten mündlich oder in knappen Mitteilungen und kurzen Kritiken ausgesprochen hatte und was damals in der weiteren Öffentlichkeit unbeachtet blieb, ist heute Allgemeingut geworden. Schmidts Mitteilungen in den alten Jahrgängen des »Repertoriums für Kunstwissenschaft«, in »Helbings Monatsberichten«, in der »Zeitschrift für bildende Kunst« und in der »Kunstchronik«, zu deren ältesten Mitarbeitern er zählte, sind noch heute von größtem Interesse und nicht zu unterschätzender bleibender Bedeutung. Die frühen Italiener waren ihm ebenso vertraut wie die späteren Vlamen und Holländer (A. Brouwer hatte er in seiner Doktorarbeit behandelt) und die altdeutschen Meister. Es sei hier nur daran erinnert, daß Schmidt es war, der den Donaumeister Wolf Huber als Maler entdeckt hat. Wir verdanken Schmidt neben seiner Publikation von »Handzeichnungen alter Meister aus der Kgl. Graphischen Sammlung in München« (1884—1900) die erste mustergültige Inkunabelnbearbeitung, die er unter dem Titel »Interessante Formenschnitte des 15. Jahrhunderts« (1886) und »Die Inkunabeln des Kupferstichs im Kgl. Kabinett zu München« (1887) erscheinen ließ. Der von ihm verfaßte, 1881 erschienene provisorische Katalog der Alten Pinakothek gewann für den ersten Reberschen Katalog von 1884, was Bilderbestimmungen anlangt, in vielen Fällen grundlegende Bedeutung. Wer Schmidt im persönlichen Verkehr nur oberflächlich kannte, mochte glauben, eine amüsante Spitzweggestalt vor sich zu haben. In Wahrheit aber ist Schmidt eher ein Vetter des Rittmeisters in Strindbergs »Vater« gewesen, und das Tragische seiner Figur hat sich an seinem Lebensende unverhüllt offenbart. *A. L. M.*

Hendrik Willem Mesdag †. 84 Jahre alt, ist im Haag am 10. Juli Mesdag gestorben. Mit ihm ist nun auch der letzte der großen Haager Malerschule dahingegangen. Mesdag gehörte mit Israels zu den populärsten holländischen Malern des vorigen Jahrhunderts, obwohl er sich bei den Feinschmeckern nie der Schätzung erfreute, die die koloristisch als Maler so viel vollendeteren und intimeren seiner Zeitgenossen, die Maris, Mauve, Neuhuys und Weißenbruch genossen. Seine Popularität verdankte er wie Israels mehr dem Stofflichen seiner Kunst als ihren malerischen Qualitäten. Er war mehr ein Bravourmaler im Sinne der Franzosen, die seinem Talent auch zuerst die offizielle Anerkennung zollten; wurde er doch im Pariser Salon 1870 mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet und Millet beglückwünschte ihn schriftlich zu diesem Erfolg. Dem kritischen Holländer schien er oft grob und oberflächlich, zu sehr auf den Effekt berechnet. Aber Effekt, Eindruck sollten seine Gemälde auch machen. Eine robuste Natur, die er war, imponierte ihm am meisten die Kraft. Deshalb fühlte er sich auch vom Meere so angezogen und so wurde das Meer, speziell die Nordsee, die er bei einem Aufenthalt auf Norderney im Jahre 1867 in ihrer ganzen Schönheit kennen gelernt hatte, das Grundthema seiner Kunst. Denn was ihn in erster Linie am Meere reizte und fesselte und er zum Ausdruck zu bringen suchte, das war die Kraft, die diese ungeheure Wassermasse in Bewegung setzt, und die unendliche Weite, die sie erfüllt; die Wirkungen des Lichtes, sein Funkeln und Glänzen, sein Glitzern und Blenden, sein stets wechselndes Spiel interessierten ihn in viel geringerem Maße. Mesdag war kein Maler der Nuance, er ging aufs große Ganze. Die bewegte See mit hohem Wellengang und tanzenden Schifflein ist ihm im allgemeinen besser gelungen als die ruhige; ohne Staffage, ohne Schiffe, an denen das ungebändigte Element seine Kraft erproben kann, hat er das Meer auch kaum gemalt. Wenn man seine Kunst in ihrer ganzen Bedeutung, nach ihrem vollen Werte einschätzen will, muß man sie im Flusse der Geschichte betrachten und an seinen Vorgängern messen. Wie unwahr und theaterhaft, wie glatt und geleckt erscheinen doch neben ihm die Schotel und Meyer, die noch bis in die siebziger Jahre die holländischen Marinemaler waren. Wie vorteilhaft sticht von den Werken dieser Meister Mesdags natürliche und männliche Kunst ab, wie frei und breit ist seine Technik, verglichen mit ihrer kleinlichen und ängstlichen Manier, die so oft an Porzellanmalerei erinnert. Eine gewisse Großzügigkeit, wie sie in Mesdags Kunst wahrzunehmen ist, kennzeichnete den Meister auch als Menschen und als Sammler, und es ist nicht eins seiner geringsten Verdienste, daß er seine kostbare Sammlung, in der besonders die Künstler der Barbizonschule so glänzend und reich vertreten sind, als Museum Mesdag 1903 dem niederländischen Staat zum Geschenke gegeben hat. Mesdag wurde am 23. Februar 1831 in Groningen geboren, wo er bis zu seinem 35. Lebensjahre im Bankgeschäft seines Vaters tätig war. Erst 1866 wendete er sich der Malerei zu, arbeitete erst in Gelderland unter dem Einflusse der Landschafter Bilders und Roelofs und ging dann nach Brüssel; 1869 ließ er sich im Haag nieder, wo er bis zu seinem Lebensende gewohnt hat. *M. D. Henkel.*

In **Wien** verschied am 18. Juli 1915 im 62. Lebensjahre Regierungsrat **Eduard Gerisch,** Kustos an der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Die Qualitäten des Verstorbenen als eines ausgezeichneten und

taktvollen Restaurators waren allgemein bekannt. In Kreisen der Wiener Kunstfreunde wird der Tod des vornehm gesinnten und stets liebenswürdigen Mannes aufrichtig betrauert.

Dr. **Karl Adrian** †. Am 20. Juli verstarb in Dresden der junge hoffnungsvolle Kunsthistoriker Dr. Karl Adrian. Sein Tod bedeutet für das Dresdener Kunstleben, um dessen Stärkung sich Adrian durch Vorträge mannigfach bemüht hat, einen betrübenden Verlust; und seine Freunde, die zu beurteilen vermögen, welche Kräfte in dem Verstorbenen noch schlummerten, beklagen den Tod eines zukunftsreichen Kunsthistorikers, der sich der Ergründung allgemeiner künstlerischer Probleme mit Erfolg widmete. Ein zurückgelassenes Werk, »Form und Weltanschauung«, das nach Beendigung des Krieges erscheinen soll, wird dafür zeugen.

Baron **Nikolaus Wrangel,** ein geschätzter und auch in Deutschland wohlbekannter russischer Kunsthistoriker, ist in Warschau, wo er als russischer Vertreter des roten Kreuzes tätig war, 35 jährig gestorben. Besonders bekannt wurde sein Name als Veranstalter mehrerer interessanter kunsthistorischer Ausstellungen in Petersburg und als einer der Leiter der Zeitschrift »Starye Gody«; auch für den Schutz der russischen Kunstdenkmäler hat Baron Wrangel viel getan.

August Flockemann †. In Radebeul bei Dresden ist am 17. Juli der Bildhauer August Flockemann gestorben. Er war am 6. April 1849 in Hiddersdorf (Hannover) als Sohn eines Landmanns geboren. Er erlernte zuerst die Tischlerei, ging dann zur Holzbildhauerei über und wurde weiter Schüler von Friedrich Eggers in Berlin, sodann von Johannes Schilling in Dresden. Werke von ihm: eine Iphigenie, eine gefesselte Psyche, anmutige Statuetten, Maiblümchen, Rose, Veilchen, Grabdenkmäler, Büsten usw.

Bei den Kämpfen an den Dardanellen fiel nach einer Meldung französischer Blätter der bekannte Archäologe **Gabriel Leroux,** Professor an der Universität Bordeaux.

Albert Schickedanz. Am 11. Juli starb in Budapest der Architekt Albert Schickedanz und wurde in einem von der Hauptstadt gespendeten Ehrengrabe beigesetzt. Sein Name wird in einigen, im klassizistischen Stile ausgeführten Monumentalbauten, die Budapest zur Zierde gereichen, fortleben. Er war ein echter Künstler, jeder Äußerlichkeit abhold. Ungarn betrauert in dem Dahingegangenen nicht nur einen schaffenden Meister von schöpferischem Geist, sondern auch einen Mann von tiefer, gründlicher Bildung, gepaart mit edler Seelengesinnung. Er wurde 1846 zu Biala in Galizien geboren. Sein Vater, der Sproß einer alten eingewanderten sächsischen Familie, ließ sich in Késmárk in Oberungarn nieder und veranlaßte den Sohn, seine Studien im Auslande zu absolvieren: an der Hochschule in Karlsruhe und hernach bei Tietz in Wien. Von 1868 ab arbeitete Schickedanz während etwa zehn Jahren in der Baukanzlei des damals ersten Architekten in Budapest, Nicolaus Ybl. Sodann wurde er Professor an der Kunstgewerbeschule, wo er auf die heranwachsende studierende Jugend von hervorragendem Einflusse war. 1894 eröffnete er im Verein mit Ph. Herzog eine eigene Baukanzlei und entwickelte auch auf praktischem Gebiete eine regere Tätigkeit. Seine erste selbständige Arbeit war der Entwurf für das Mausoleum des Freiheitshelden Ludwig Batthány im Kerepeser Friedhof in Budapest (1869), sodann folgten die Sockelentwürfe für die Denkmäler von Franz Deák und Johann Arany, für die Freiheitsstatue in Arad und für das Honvéddenkmal in Ofen. Gelegentlich des Millenniumsjahres (1896), also anläßlich der Feier des tausendjährigen Bestehens von Ungarn, bot sich für den Künstler reichliche Gelegenheit, sein Talent vollauf zu entfalten. Jedem Besucher von Budapest dürfte jener großangelegte Platz im Stadtwäldchen in Erinnerung sein, welcher den Abschluß der Andrássystraße bildet. Hier schuf Schickedanz eine in sich geschlossene harmonische Trilogie von Werken: in der Mitte das Millenniumsdenkmal (mit Skulpturen von Georg Zala usw.), rechts davon das Künstlerhaus, links das Museum der bildenden Künste mit seiner imposanten Front (drei, durch Säulen miteinander verbundene Tempelbauten). Nach Vollendung dieser großen Bauten zog sich Schickedanz 1904 von der öffentlichen Tätigkeit zurück, beschäftigte sich aber auch dann noch mit künstlerischen Entwürfen. Er betätigte sich mit Erfolg auch als Maler und stellte seine in Mußestunden gemalten Bilder im Künstlerhause aus. So entstand u. a. sein feinempfundenes Selbstbildnis, welches der ungarische Staat ankaufte. Es hat im Museum der bildenden Künste einen würdigen Platz gefunden — also in jenem Bau, in welchem er sein ganzes Wissen und Können zum Ausdruck gebracht hat.

G. v. Térey.

Mit **Ehrenfried Hessel,** der auf dem westlichen Kriegsschauplatz gefallen ist, verliert Berlin einen der wenigen hoffnungsvollen jüngeren Baukünstler. Die Synagoge in der Fasanenstraße bewies eine sichere Hand und ein tüchtiges Können. Sie zeigte, daß hier ein Talent war, von dem man mehr noch erwarten durfte als die bestenfalls geschmackvollen Leistungen im üblichen Häuserbau. Gestaltungskraft, die auch vor größeren Aufgaben nicht versagt, ist wenigen gegeben. Hessel war ein echtes Talent. Das Schicksal bestimmte es nicht zur Vollendung.

PERSONALIEN

Professor German Bestelmeyer hat den Ruf an die Berliner Akademie der Kunst angenommen und wird vom 1. Oktober ab das seit vier Jahren verwaiste Meisteratelier Johannes Otzens übernehmen. Damit ist eine seit langem schwebende Frage, die zu allerlei Erörterungen Anlaß gab, erledigt worden, und das Weiterbestehen des Meisterateliers ist für die nächste Zukunft gesichert. Die ähnlichen Diskussionen, die sich erst vor einem Jahre in Dresden um das entsprechende Atelier der sächsischen Kunstakademie drehten, sind noch in so guter Erinnerung, daß die Fragen hier nicht aufs neue aufgerollt werden sollen, um so mehr als sie ja an anderer Stelle unserer heutigen Nummer berührt werden. Durch die äußeren Schwierigkeiten und Kämpfe, die Bestelmeyer in Dresden zu bestehen hatte, wurde sein Name in weiteren Kreisen bekannt. Als Architekt ist Bestelmeyer, der am 8. Juni 1874 in Nürnberg geboren wurde, bisher nur einmal in den Vordergrund getreten, mit dem sehr geschickten und geschmackvollen Umbau der Münchener Universität, den er 1906 begann. 1911 erbaute er die deutsche Kunsthalle auf der Internationalen Ausstellung in Rom. 1910 wurde er ordentlicher Professor an der Technischen Hochschule zu Dresden, am 1. Oktober 1911 übernahm er als Wallots Nachfolger die Leitung des Ateliers für Architektur an der dortigen Akademie. Man darf gespannt sein auf die Werke, die nun diese ungewöhnlich rasche und glänzende Laufbahn rechtfertigen sollen, nachdem Bestelmeyer einen wohl dauernden Wirkungskreis gefunden hat. Platz genug ist in Berlin für einen wahrhaft schaffenden Baukünstler.

Ludwig Dettmann beging am 25. Juli seinen 50. Geburtstag. Der Name des Künstlers war nie mehr genannt worden als gerade in diesem Kriegsjahre, das ihm bei der Ausstellung seiner Zeichnungen vom östlichen Kriegsschauplatz den großen äußeren Erfolg gebracht hatte. Wir haben seinerzeit, als die Arbeiten in der Berliner Akademie gezeigt wurden, zu ihnen Stellung genommen, und die andere

Gelegenheit ändert nicht das Urteil über die tüchtigen Leistungen eines vielgewandten Talentes. Übertriebene Bewunderung ist eine Gefahr, da sie in ihr Gegenteil umzuschlagen pflegt, wenn sie sich enttäuscht findet. Darum taten die Unrecht, die Dettmann über Nacht zu einem Genie stempeln wollten. In seiner Art war immer etwas flackerhaft Unruhiges. Stilles Fortwirken in dem einmal gefundenen Kreise ist darum der beste Wunsch gerade für Dettmanns Kunst. Er hat sich als Leiter der Königsberger Akademie trefflich bewährt. Tüchtige Schüler sind aus seiner Lehre hervorgegangen. Und Dettmanns frische Tatfreudigkeit ist die beste Bürgschaft für die Aussicht auf einen weiteren sicheren Ausbau des Erworbenen. Uns scheinen da bessere Werte zu liegen als in einem raschen Tageserfolg, den gewiß niemand richtiger einzuschätzen vermag als der Gefeierte selbst, dem an seinem Festtage die Wünsche vieler galten.

MUSEEN

Über die Tätigkeit des **Provinzial-Museums in Bonn** berichtet der Museumsleiter Prof. Dr. Hans Lehner für das abgelaufene Rechnungsjahr, daß die Ausgrabungstätigkeit des Museums im Frühjahr 1914 besonders vielversprechend begonnen hatte, aber mit dem 2. August abgebrochen werden mußte. Erst in den ruhigen Wintermonaten war es möglich, die Ausgrabungen in beschränktem Umfange wieder in Angriff zu nehmen. Zunächst berichtet Lehner über die erfolgreiche Fortsetzung der Ausgrabung von Vetera auf dem Fürstenberg bei Xanten, dann über die Weiterführung der bedeutsamen Arbeiten an der Freilegung der römischen Tempelanlage bei Pesch im Kreise Schleiden. Daran schließt sich der Bericht über den Abschluß der Untersuchung der römischen Villa von Blankenheim in der Eifel. Während der Wintermonate konnte die vor Jahren begonnene Untersuchung des Kastells Remagen wieder aufgenommen, die 1913 begonnene Ausgrabung bei Gellep unweit Krefeld fortgesetzt werden.

Die Neuerwerbungen des Museums belaufen sich auf 242 Inventarnummern; sie umfassen Gegenstände der prähistorischen Abteilung, Steindenkmäler, altrömische Keramiken, Metallarbeiten, Gläser und Gemmen, mehrere Gegenstände der fränkischen Abteilung, des Mittelalters und der Neuzeit. In besonders großem Umfange wurde die Münzsammlung vermehrt. Als bedeutsame Veröffentlichung des Museums ist der mit 32 Tafeln ausgestattete Führer durch die antike Abteilung zu nennen, der 1915 erschien und Prof. Lehner verdankt wird. Der zweite, den mittelalterlichen und neueren Schätzen des Museums gewidmete Band des Führers erschien bereits 1913 und wurde von dem damaligen Direktorialassistenten Dr. Walter Cohen bearbeitet. Seit dem 1. September 1914 ist der Direktor zum Heeresdienst einberufen. Seither vertritt ihn der Direktorialassistent Dr. Oelmann, der auch mehrere der veranstalteten Ausgrabungen leitete. Mit Beginn der Mobilmachung wurde das Museum für den Besuch geschlossen, seit kurzem aber in provisorischer Form wieder zugänglich gemacht. *B.*

Der kürzlich verstorbene Wiener Maler **Ludwig Hans Fischer,** der auch, besonders in vergangenen Jahrzehnten, ein geschätzter Mitarbeiter der Zeitschrift für bildende Kunst war, hat seine Sammlung von antiken Vasen, Bronzen und Terrakotten der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses vermacht.

Hamburg. Es war eine rechte Überraschung, als in diesen Tagen die Leitung der **Kunsthalle** die Ausstellung von **Neuerwerbungen** ankündigte. In einer Zeit, in der alle Welt, mit Einschluß der staatlichen Institute, mit Einschränkungen auf das Allernotwendigste rechnen muß, kam diese Ankündigung zum mindesten unerwartet. Um so größer war die Freude, als so ziemlich alle diese neuen Erwerbungen, die teils auf Kauf, teils auf Schenkung zurückzuführen sind, sich als eine tatsächliche Bereicherung des Besitzstandes unseres Museums erwiesen. Obenan steht ein in Dreiviertel-Lebensgröße gehaltenes Kopfbildnis eines Dr. Rauert von W. Leibl. Dieser an der Schwelle der Vollreife stehende Mann mit der leicht ins Rosige schimmernden Hautfarbe, dem durch das Glas der Brillen abgedämpften Blick, dem nur dünn über die Oberlippe laufenden Schnurrbärtchen und dem dunklen wallenden Rundbart um Wange und Kinn, ist eine Vereinigung alles dessen, was wir an Leibl hochschätzen. Es befinden sich unter diesen neuen Erwerbungen auch noch einige andere Porträts, davon zwei, von J. G. v. Edlinger (1741—1819) und von F. Waldmüller (1793—1865), einer älteren und zwei (von L. v. König und Lovis Corinth) einer neueren Zeit angehören. Doch ob man, von diesen oder jenen kommend, vor Leibl hintritt: der bleibt in seiner Wirkung immer derselbe. Ob jung oder alt, Leibl verträgt eben jede und braucht selbst die beste Nachbarschaft nicht zu scheuen. Von Edlinger, der als Hofmaler in München die vornehme Gesellschaft seiner Zeit durch stark auf Graffsche Art geschärfte Brillengläser zu betrachten und abzuschildern liebte, ist ein farbenfrisches Brustbildnis eines, offenbar in der Vorderreihe der bevorzugten Menschenkinder einst sitzenden Freiherrn v. Babo der Sammlung eingefügt. F. Waldmüller ist mit dem Kopfbildnis einer Frau aus dem mittleren Wiener Bürgerstande früherer Zeit vertreten, die durch die Sorgfalt, die sie an ihren mit Rüschen und Seidenbändern gezierten Kopfputz verwandt, eine gute Vorstellung gibt von der Wichtigkeit, die dem Porträtiertwerden in der guten alten Wiener Zeit beigemessen wurde. Von dieser Wichtigkeit haben wir nichts abbekommen. Für die Bildnismaler von heute ist der Mensch in jeder Zufallsbewegung zum Abgeschildertwerden gut genug, ja, je zufälliger diese Bewegung ist, desto geeigneter für diese Zwecke erscheint sie vielen.

Von Leo v. König ist das Bildnis der Frau des Künstlers erworben, von L. Corinth das Porträt des im Augenblick seines beginnenden Ruhms als Kolorist von stärkster dekorativer Eigenart früh aus dem Leben geschiedenen Hamburger Malers Otto Eckmann. Otto Eckmann ist in ganzer Figur, im Malkittel, mit redenden Händen dargestellt. Wenn man von dem Selbstbildnis Corinths herkommt, das im selben Saale hängt, und das seinen Schöpfer in den Farben strotzender Gesundheit darstellt, eingehüllt in blanke, stählerne Rüstung, fällt einem das strikte Gegensätzliche in dem Bildnis des verstorbenen Hamburger Malers doppelt auf. So in den Farben zurückhaltend, habe ich den Künstler noch nie gesehen. Es ist, als ob er hier die graue Sorge hat mitmalen wollen, gegen die Eckmann sein lebelang hat ankämpfen müssen. — Weiter zu nennen sind eine ganze Reihe von Bildern des kürzlich verstorbenen Hamburger Landschafters Thomas Herbst. Von Lorenz Gedon, dem Münchener Bildhauer, ist eine Büste Richard Wagners in schwarzer Bronze erworben, angeblich die einzige, die zu Lebenszeit und unter den Augen des Meisters entstanden ist. *H. E. W.*

AKADEMIEN

Die neue Satzung der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden, über die wir schon früher berichtet haben, ist nun, nachdem sie am 1. April schon im wesentlichen Geltung erlangt hatte, auch formell von der Regierung genehmigt worden. Die Akademie ist nunmehr durchgehend eine reine Hochschule; die Anforderungen bei der Aufnahme sind wiederum gesteigert worden. Die

frühere Unterklasse ist aufgehoben, die Mittelklasse in zwei Naturzeichensäle umgewandelt worden. In den Tiersaal können nicht nur Akademiker nach einer gewissen Studienzeit, sondern auch junge Künstler unmittelbar von auswärts eintreten, die sich ausschließlich der Tiermalerei widmen wollen. Neu ist der Architektursaal, bestimmt zur Vertiefung der notwendigen Vorkenntnisse vor Eintritt in das Meisteratelier der Baukunst. Im übrigen hat sich im Studiengang nichts Wesentliches geändert. — Die Lehrerversammlung, die bisher nur über Aufnahmen, Versetzungen u. ä. zu entscheiden hatte, ist nunmehr auch zuständig für den Studienplan, Änderung der Satzung sowie des inneren Schulbetriebs und für Verleihung von Stipendien, insofern nicht diese stiftungsgemäß dem Akademischen Rate vorbehalten ist.

Der Geh. Hofrat German Bestelmeyer, Professor der Architektur an der Dresdner Kunstakademie, ist als Nachfolger Otzens an die Berliner Kunstakademie berufen worden. Damit lebt in Dresden wiederum die Frage auf, ob die Professur der Architektur an der Dresdner Akademie in der bisherigen Weise aufrecht erhalten werden soll. Denn diese wichtige Frage hing keineswegs lediglich mit der Persönlichkeit Bestelmeyers zusammen, sondern es handelt sich darum, ob an einer Hochschule Architekten ausgebildet werden sollen, die keinerlei Rechte erhalten können, wie sie sonst mit dem Begriff der Hochschule eng verknüpft sind. Nur die Besucher der Technischen Hochschule, die ihre Prüfungen abgelegt haben, werden im Staatsbauwesen oder als Stadtbauräte angestellt. Die Architekten, die von der Kunstakademie kommen, bilden eine Zwittergattung zwischen geprüften Architekten (Regierungsbaumeistern) einerseits, Zimmer- und Maurermeistern, wie sie von den Bauschulen kommen, anderseits. Die Technische Hochschule wünscht den Unterschied zwischen planenden Künstlern und ausführenden Baumeistern scharf zu betonen, die Befürworter der akademischen Professur für Architektur wollen den Unterschied verwischen. Die akademische Professur der Architektur in Dresden ist in Deutschland die einzige ihrer Art; an den übrigen deutschen Akademien sind Architekten nur dazu angestellt, die Maler und Bildhauer mit den Lehren der Architektur vertraut zu machen; in Berlin aber sind die Meisterateliers für Architektur nur zur Fortbildung bereits ausgebildeter Architekten bestimmt. Bleibt die Dresdner akademische Professur für Architektur in der bisherigen Weise bestehen, so muß Bestelmeyers Nachfolger gewärtig sein, daß er von vornherein wieder in Gegnerschaft mit der Technischen Hochschule gerät, deren akademischer Senat erst vor einigen Monaten wieder aus den angegebenen Gründen die Aufhebung der Professur bei der sächsischen Regierung befürwortet hat. Der Posten hat daher nicht viel Verlockendes, zumal da auch für seinen Inhaber in den nächsten Jahren keine großen Bauaufträge in Aussicht stehen. Auch Bestelmeyer hat solche in Dresden nicht erlangen können.

Die **Berliner Kgl. Akademie der Künste** führt ihre ausländischen Mitglieder unverändert in ihren Listen, wie das soeben erschienene Personalverzeichnis zeigt.

FUNDE

Im **Dom zu Frauenburg** in Ostpreußen ist bei Aufräumungsarbeiten unter beiseite gelegten Reliquien ein altchristliches Goldglas aufgefunden worden; ein immerhin seltener und bemerkenswerter Fund.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung alter Kunst aus Haarlemer Privatbesitz im Frans-Hals-Museum in Haarlem. Wieviel von alter Kunst und vor allem von altem Kunstgewerbe noch in den alten und reichen holländischen Familien bewahrt wird, davon hat man sich in den vielen Wohltätigkeitsausstellungen (Stenn-Comité-Tentoonstellingen), wie sie im letzten halben Jahre in verschiedenen Städten veranstaltet worden sind, zur Genüge überzeugen können. In diesem Ausstellungen-Zyklus bildete die vom Haarlemer Patriziat ausgehende Schaustellung das würdige Schlußglied. Die interessantesten Stücke der Haarlemer Kunstschau waren zwar nicht auf holländischem Boden gewachsen. Was überhaupt von holländischer Kunst zu sehen war, war mittelgut und verschwand zwischen den vielen kunstgewerblichen Gegenständen und Möbeln, die meistens in den französischen Ludwigs- oder Kaiserstilen gehalten waren; und die Delfter Fayencen wirkten neben dem französischen oder deutschen Porzellan direkt als bäuerisch; Volkskunst neben Hofkunst. Von den Gemälden zwang eigentlich nur eins in seinen Bann, ein Bildnis von Goya, die Halbfigur eines Mannes mit bartlosem Gesicht von kühl-entschlossenem Ausdruck, vor einem Hintergrund von gleichmäßigem bläulichen Grau stehend, ein außerordentlich vornehm-reserviertes Werk, dessen Farbenskala sich auf nur wenige kühle Töne beschränkte (Besitzer Jonkheer A. van de Poll in Heemsteede). Auf Goyas Namen stand ferner ein Werk von ganz entgegengesetztem Charakter und völlig anderer Malweise, das das Elend des Krieges betitelt war. Ein langer Zug von Menschen, mit Fahnen und Heiligenbildern, in tumultuarischer Bewegung, und zwischen ihnen im Vordergrund auf einem hellgrauen Esel in einem Glassarg ein Toter. Das Sichdrängen und -stoßen der Menge, das Gewoge eines ungeordneten Volkshaufens, in dem der Einzelne ganz untergeht, wurde durch die impressionistisch skizzenhafte, etwas rohe Technik sehr gut zum Ausdruck gebracht. Es war Leben in dieser Masse, es lag Stimmung, eine drohende, unheilschwangere, in dem dunklen Wolkenhimmel. Eine beachtenswerte Leistung war auch ein Bildnis von dem französischen Hofmaler Gros, das den französischen General Hugo, den Vater des Dichters, in ganzer Figur neben Kanonen und vor brennendem Hintergrund darstellte; realistisch und heroisch zugleich war dieser Vertreter einer eisernen Zeit, in der nur die Tat galt, erfaßt. Von den holländischen Gemälden hinterließ kaum eins einen tieferen Eindruck. Erwähnt seien wenigstens eine kleine Waldlandschaft von A. J. van Croos aus dem Besitze des Herrn J. P. M. Sterck, die Furt von Sal. Ruysdael, bezeichnet und 1650 datiert, und zwei Landschaften von van Goyen, alle drei Werkchen vom Grafen J. M. D. van Lynden eingesandt, ein weibliches Bildnis von D. van Santvoort, aus dem Besitze des Jonkheer P. Teding van Berkhout in Bloemendaal und ein Figurenbild von Anth. Palamedes, 1647 bezeichnet, aus dem Besitz von Frau O. Wüste in Santpoort, ein Stilleben mit Hummer und Pfirsichen, mit dem Monogramm A. C., offenbar ein Werk des von Bredius eruierten Abraham van Calraet, von der Familie Lennep in Heemstede überlassen, und endlich aus dem Besitz von Frau D. van der Vliet in Overveen eine Ansicht des Gutes Elswout von J. van der Heyden und van der Velde und aus einer etwas späteren Zeit seifenblasende Kinder bei einem Globus und einem Obelisk von Jacob de Wit. Recht zahlreich waren natürlich, wie bei einer Ausstellung aus Privatbesitz zu erwarten ist, die Miniaturahnenbilder, unter denen man von Hodges ganz saubere Sachen sah; außerdem zwei treffliche kleinere Pastellbildnisse von J. F. A. Tischbein (Besitzer W. Cnoop Koopman in Haarlem) und ein ebensolches von dem soeben erwähnten Hodges (Einsendung eines Unbekannten Nr. 455). — Die Hauptmasse der Ausstellung, die ihr auch ihren Stempel aufdrückte, bildete die große Menge

künstlerisch gestalteter Gebrauchsgegenstände, von denen vieles offenbar keine bloßen Schaustücke waren, sondern noch wirklich benutzt wurden. Mit besonderem Wohlgefallen ruhte hier der Blick auf dem silbernen Tafelgerät, den Brot- und Konfektkörben, den Saucièren und Suppenterrinnen, den Salzfässern, den Serviertellern und Tischleuchtern, deren Entwicklung durch die verschiedenen französischen Stile des 18. Jahrhunderts man hier schön verfolgen konnte. Von Metallarbeiten lenkte ferner ein zweiarmiger Bronzekandelaber durch seine edle Arbeit und die klassische Formgebung die Aufmerksamkeit in hohem Maße auf sich, ein französisches Werk aus der Zeit Ludwigs XVI. (Nr. 470, ebenfalls von einem Unbekannten eingesandt). Auch die europäischen Porzellanmanufakturen waren durch zahlreiche Proben recht gut vertreten, man sah Geschirr aus Sèvres, Niederweiler und Angoulême, letzteres allerdings aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts, ferner aus dem Haag und Lorsdrecht, aus Meißen, und auch einen Satz von fünf Schrankvasen mit Medaillonporträts aus Charlottenburg (Jonkvrouwe Gevaerts in Haarlem), dann figürliche Plastik aus Höchst und Frankenthal. Natürlich fehlten auch nicht das ostasiatische Porzellan und die Delfter Fayencen; unter den letzteren fanden sich zahlreiche Arbeiten aus der Offizin von A. de Keyser (Besitzer H. Beels van Heemstede in Haarlem), einige Proben von Delfter Weiß, sowie eine Schüssel mit einem Majolikamuster (Jonkvrouwe Gevaerts), und ein Beispiel für die seltene rote Delfter Ware, eine Teekanne mit der Marke »De Milde« (Familie van Linden in Heemstede). Von den Möbeln, die auch in reicher Verschiedenheit eingesandt waren, sei besonders hervorgehoben eine Empireeinrichtung aus dem Besitze der Familie Boreel in Vogelensang und ein zierliches rundes Tischchen im Stile Ludwigs XVI., das P. Roussel bezeichnet war. (Einsender Jonkheer Gevers van Marquette in Beverwyk).

M. D. Henkel.

Sommerausstellungen moderner Kunst in Amsterdam. Sint-Lucas bietet in diesem Jahre weniger Bemerkenswertes, weil die Stürmer und Dränger, wenigstens die wichtigeren, diesmal nicht dort ausgestellt haben. Dafür sind aber verschiedene weniger neuerungssüchtige Künstler durch recht beachtenswerte Talentproben vertreten, und präsentieren sich einige jüngere Kräfte, deren Namen man sich merken muß. Den Ehrenplatz hat man einem großen Gemälde von Lizzi Anzingh »Die sieben Todsünden« eingeräumt; ihre geliebten Puppen hat die Künstlerin diesmal mit einigen phantastischen Tieren zu einer symbolischen Komposition vereinigt, die ihre Kräfte aber wohl übersteigt; denn die Figuren bleiben Marionetten, die die Todsünden nur spielen, zwar auf recht geistreiche und elegante Weise, aber um sie wirklich als die Todsünden erscheinen zu lassen, dazu fehlt ihnen — und der Künstlerin doch das Dämonische; es sind Salontodsünden mit dem malerischen Charme von Nippessachen. In zwei anderen ähnlichen Bildern, in denen sie weniger hoch strebt, »Die Uhr« und »Das versunkene Standbild«, ist mehr Stimmungszauber und mehr Visionär-Traumhaftes als in dem genannten Hauptwerk, vielleicht weil die Phantasie hier mehr Anteil hat als die bewußte Reflexion, weil sie mehr geschaut als gedacht sind. Ein anderes ganz wirkungsvolles, pastos gemaltes Stilleben von Puppenfiguren hat Frau Bart de la Faille eingeschickt, die außerdem noch durch einen Mädchenkopf recht gut vertreten ist. Von Porträts muß neben den stets virtuos gemalten Sachen von Therese Schwartze und einigen akademischen Bildnissen von Krabbé eine frische Arbeit von Frau Breman-Schouten erwähnt werden, eine junge Dame in rotem Jackett. Als ein ursprüngliches und kräftiges Talent zeigt sich mit zwei Figurenbildern der junge Pollones; in der Ausführung feiner und in der Farbenzusammenstellung pikanter ist eine Figurenstudie von Georges Hoogerwaard, ein sitzendes Mädchen in nachlässiger Kleidung, die auch im Ausdruck besonders gut getroffen ist. Ein gu tgemalter, recht plastischer weiblicher Akt ist von Frans Hoogerward zu sehen; seine Pierette ist dagegen zu anspruchsvoll. Johannes Tielens, ein junger Rotterdamer Künstler, verdient Beachtung wegen des Kopfes eines jungen Mannes, einer suggestiven Skizze in hellen Tönen, die nur aus ein paar Strichen aufgebaut ist. Henk Meyer hat in einem religiösen Figurenbild, einer Illustration zu den Worten »Christus, die Menge sehend, wurde innerlich von Erbarmen ergriffen« in den verschiedenen Erscheinungen der Armen, der Mühseligen und Beladenen und des erbarmungsvollen Heilands ganz charakteristische Typen geschaffen; in seiner scharfen Umrißführung und in einer gewissen Starrheit der Figuren an Belgier wie Leempoels und Frédéric erinnernd, und sich andrerseits wieder an die Typenbildung von Hart Nibbrig anlehnend; auch an Baluscheks vom Leben hart mitgenommene Großstadtproletarier wird man gemahnt. Bei den Landschaftsmalern bemerkt man ein entschiedeneres Streben nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten als bei den Porträt- und Figurenmalern. Die feierliche Ruhe des Abends sucht Pieneman, ein jüngerer Maler, in einer Landschaft durch eine dekorativ vereinfachende Malweise darzustellen. Auch Frau Hulshof Pol ist es in einer Flußlandschaft (Vooravond) in erster Linie um die Stimmung, das seelische Leben der Landschaft zu tun; auch dieses Werk ist dekorativ. Die Wirkung des Sonnenlichtes wiederzugeben in kleinen impressionistischen Skizzen, ist das Streben von Gerdes; und in der »Erster Frühlingstag« betitelten Studie scheint mir das auch besonders gelungen. Frau Schaap-v. d. Peek zeigt einige italienische Motive in einer schweren, etwas trüben Farbenskala.

Die gleichzeitige Ausstellung der »Unabhängigen« zeigt im Gegensatz zu Lucas mehr in der modernen Bewegung stehende Künstler neben der großen Menge liebhabernder und unfähiger Handwerker, die auf den Ehrennamen Künstler keinen Anspruch machen können. Das ganz Exzentrische fehlt, denn die Reise von Paris nach Amsterdam ist noch zu umständlich; statt der Franzosen und der Russen, die im vorigen Jahre noch die große Sensation bildeten, sieht man einige Belgier, die aber kaum als fremde, nicht holländische Erscheinungen auffallen. Einer verdient besonderer Erwähnung, Gustave de Smet, der mit einem weiblichen Akt, zwei Binnenräumen mit Stilleben in lebhaften, reinen Farben und einer holländischen Winterlandschaft mit einem Kanal sein Vaterland vortrefflich vertritt. Fauconnier, der seit Ausbruch des Krieges in Holland lebt, hat nicht eingeschickt; wohl aber seine gelehrige Schülerin und Frau, von deren primitiv gemalten Sachen allein ein Damenbildnis durch den ängstlichen Ausdruck der Augen Eindruck macht. Wichmann, der die elementarsten Bewegungsmotive und Naturerscheinungen wie Nebel, Feuer usw. sonst in riesigen Kompositionen nicht auszudrücken vermochte, versucht es jetzt mit zweifarbigen Holzschnitten in Miniaturformat, aber, wie uns scheint, mit demselben Erfolg. Mit Wichmann im Streben verwandt, wenn auch durch ihre Mittel völlig verschieden, ist eine Gruppe jüngerer Maler, die auch das innerste Wesen der Dinge durch Farbe und Linie auszudrücken suchen, aber in einer weniger abstrakten, in einer der Malerei gemäßeren, sinnlicheren Weise. Ihre Bilder bleiben Abbilder einer geschauten Wirklichkeit, Wichmann malt nur Ideen. Die Blumenseele sucht z. B. A. van Zeegen in Blumenporträts mit eigentümlich glühenden Farben zu erfassen; Bilder von Blumen malt auch, aber wirklichkeitstreuer, ohne den phantastischen Glanz, der den Blumen-

stücken des vorigen eigen ist: D. B. Nanninga, der allerdings nicht mehr zu den Jungen gezählt werden darf. — Aus einem starken, wenn auch dunkeln Gefühl geboren und wirklich malerisch empfunden sind die in tiefen, warmen, meistens dunkeln Farben gehaltenen Gemälde von Toorops Tochter, Frau Fernhout-Toorop, von denen besonders eine tragische Kreuzigung und ein Kinderbildnis wegen des fesselnden Ausdrucks, des durchdringenden Blickes aus den großen Augen hervorzuheben wären. Ihren Bildern ist etwas Visionäres eigen; über die zufällige Erscheinung und deren äußere Hülle sieht sie hinweg, um in den metaphysischen Kern zu dringen; ihre Kunst legt tiefste Zusammenhänge in unmittelbar auf unsere Sinne wirkender Farben- und Formensprache bloß, sie verdeutlicht, während ein Leo Saalborn in seinen ausgeklügelten, nach fremden Vorbildern konstruierten Zeichnungen, in denen die Wirklichkeit zerstückelt und von rätselhaften Linien überschnitten oder umzingelt dargestellt wird, nur verwirrt und verdunkelt. Es gelingt ihm nicht, so komplizierte Themen, an die er sich gewagt hat, das »Sentiment féminin«, den Gesang einer Lerche, das Wesen eines Musikstückes (Scherzo B-Dur) in einleuchtender Form zu geben. Im Scherzo wirbeln wirkliche Noten durcheinander, im »Sentiment féminin« erkennt man wenigstens eine nackte Frau, offenbar nur als Geschlechtswesen gedacht, umrankt von Kritzeln; am ehesten befriedigt noch die »Mainacht« durch die Schwarzweißwirkung. Fräulein Elsa Berg und S. L. Schwarz vergewaltigen die Natur nach kubistischem Rezept in Werken, die, als reine Farbensymphonien genommen, nicht ohne Feinheit sind; ein »Traum« genanntes Gemälde von Fräulein Berg, in dem die kubistische Methode nur dazu dient, die Formen zu vereinfachen und den Eindruck des Unbestimmten zu verstärken, ist nicht ohne visionäre Kraft. Wirkungs- und stimmungsvolle dekorative Landschaften von ausgesprochen subjektiver Färbung sind zu sehen von J. van Epen und auch von Frau Schaap-van der Peek, die hier eigentlich besser vertreten ist als bei Sint-Lucas; eine Abendlandschaft von ihr mit einem Teich, in dem sich einige Häuser spiegeln, in der Art des Norwegers Munch gemalt, hat etwas von dem durchscheinenden Glanz alter Glasscheiben und könnte als Entwurf für eine solche dienen. Objektiver, wirklichkeitstreuer sind einige in helles Sonnenlicht gebadete Landschaften von Filarski und D. Smorenberg, von denen ersterer seine Motive nach wie vor in den Alpen, der andere in Holland sucht. Von Figurenmalern präsentiert sich Graus mit zwei brillant gemalten Bildern von Tänzerinnen, die mehr Eindruck machen als sein Kaffeehaus mit einer im Hintergrund musizierenden Zigeunerkapelle in roten Jacken, das er auf St. Lucas eingeschickt hat. *M. D. Henkel.*

Chemnitz. In der Kunsthütte stellten im Juni-Juli aus: Maria Caspar-Filser. Ihre kraftvolle Landschaftskunst erregt Aufsehen, scheint aber im allgemeinen wenig Verständnis zu finden. Mit Unrecht. Es ist ein starker Künstlerwillen in ihrem Schaffen und einige Gemälde sind prächtige Leistungen. »Baldern mit dem Ipf«, »Schwäbische Sommerlandschaft«, Ponte degli Scopeti« und »Frühling in der Schwäbischen Alb« offenbaren eine Fülle herber Schönheit. — Flora Zenker-Dresden. Noch ohne stark entwickelte Persönlichkeit, doch ehrliche, gute Arbeiten in Landschaft und Porträt. Von ersteren bemerkenswert: »Regnerischer Abend« und »Landschaft in Nordholland.« — Berta Schrader-Dresden. Im Formate anspruchslose, in Auffassung und Durcharbeitung in künstlerischer Schlichtheit gehaltene schöne Farbenholzschnitte. Unter anderen: »Treppe am Rhein«, »Von der Kurischen Nehrung«, »Aus dem Stallhof, Dresden«. — Juli—August 1915. Hanna Klose-Greger-Chemnitz stellt eine Anzahl in einfacher, leicht stilisierender Auffassung gehaltener Landschaftsstudien aus, ferner einige Federzeichnungen und zwei Kinderfriese, die talentvolles, starkes Können besonders in Hinweis auf das Gebiet der Lithographie und des Plakates verraten. — R. Kröner-Chemnitz zeigt einige überaus flott und wirkungsvoll gehaltene Bildnisstudien. — Von einer größeren Anzahl anderer Künstler und Künstlerinnen sind Ölgemälde, Zeichnungen und Radierungen meist guten Gehaltes zu sehen. Die Linoleumschnitte von Lotte Liebing-Leipzig möchte ich als besonders schön und tüchtig hervorheben. *E. Meister.*

KONGRESSE

Trotz des Krieges wird vom 28. bis 30. August der **Denkmalpflegetag** stattfinden, und zwar in Brüssel.

KRIEG UND KUNST

Städtische Beihilfen. In verschiedenen größeren deutschen Städten werden jetzt von den Magistraten Mittel bereitgestellt, um bedürftige Künstler zu unterstützen. Besonders München ist darin vorangegangen; nachdem die städtischen Kollegien eine beträchtliche Summe für Kunstankäufe ausgegeben hatten, haben sie jetzt noch einmal 110000 Mark für gleiche Zwecke bewilligt. In Leipzig sind 50000 Mark ausgeworfen worden, deren Verteilung auf Grund einzureichender Studien und Entwürfe geschehen soll. Das Ziel geht dabei weniger auf die Erlangung sammlungsfähiger Arbeiten, wie auf die Ermittelung unterstützungswürdiger Talente.

Ein gallischer Friedhof. Das Ausheben der Schützengräben hat schon mehrfach zur Aufdeckung interessanter Altertümer geführt; darüber ist von der deutschen Front mehrfach berichtet worden. Jetzt liest man im »Temps«, daß auch die Franzosen zufällig auf Funde gestoßen sind, die zu weiteren Freilegungen geführt haben und einen ganzen gallischen Friedhof mit inhaltreichen Gräbern zutage förderten.

Die **Pferde von San Marco** sind aus Sorge vor österreichischen Fliegern vom Kirchenportal entfernt und in ein Versteck gebracht worden. Diese Pferde von San Marco haben schon eine ganze Reihe merkwürdiger Fahrten und Abenteuer hinter sich. Wahrscheinlich haben sie ursprünglich den Triumphbogen Neros in Rom, später auch den des Trajan geziert. Dann hat sie Konstantin der Große nach seiner Hauptstadt geführt, und von Byzanz hat sie der Doge Enrico Dandolo 1204 als Siegesbeute nach der Lagunenstadt gebracht. Hier sind sie verblieben, bis Bonaparte, der große Kunsträuber, sie im Jahre 1797 nach Paris verschleppte. Nach einem achtzehnjährigen Aufenthalt in der französischen Hauptstadt gab Kaiser Franz I. 1815 San Marco seinen prächtigen alten Schmuck zurück, und so haben die antiken Bronzerosse jetzt gerade ein volles Jahrhundert ihren Standort ruhig behaupten können.

»Kriegsbilder von einst.« Noch hat das ungeheure Erlebnis des Weltkrieges der deutschen Kunst keine Offenbarung geschenkt. Wohl versuchen unsere Maler die Fülle seiner Motive zu meistern, aber sie bleiben am Äußeren, an der Episode haften, oder sie geben sachlich, getreulich, als skizzierende Zeitungsberichterstatter wieder, was sie sehen. Einige suchen die neuen Probleme mit den alten Mitteln zu lösen, was darum nicht möglich ist, weil das Schlachtfeld von heute eben grundverschieden ist von dem der Freiheitskriege oder der siebziger Jahre. Andere fühlen selbst ihre Unzulänglichkeit, mächtig wogende Gefühle

künstlerisch wiederzugeben. Trotzdem wäre es eine Ungerechtigkeit gegen die Kunst von heute, wenn man behauptete, sie hätte versagt, als es sich darum handelte, den Gehalt des Krieges künstlerisch auszuschöpfen. Wir müssen unseren Künstlern Zeit lassen, daß sie sich auf sich selber besinnen, daß sie von dem Gewaltigen, was sie erleben, den nötigen Abstand nehmen können. Aus solchen oder ähnlichen Erwägungen heraus hat Ferdinand Avenarius in einer kürzlich erschienenen Kunstmappe mit dem Titel: »**Der Kampf in deutscher Bilderkunst**« eine Anzahl Arbeiten älterer Meister aus dem Gebiete der Schlachtenmalerei zusammengestellt. In gewissem Sinne führt uns auch eine neue, Robert Haug gewidmete Mappe in die Vergangenheit, weil dieser mit Recht hochgeschätzte Meister sich die Freiheitskriege zu künstlerischer Gestaltung ausersehen hat. Blätter wie »Im Morgenrot«, »Vor dem Angriff«, »Die schlesische Landwehr bei Möckern« oder »Blüchers Vortrab erblickt den Rhein bei Caub« haben neben ihrem ethischen Gehalt auch hohen künstlerischen Wert, weil ihr Urheber es in ganz ausgezeichneter Weise verstanden hat, den selbstgewählten Stoff zu durchgeistigen. Sie rufen uns, als hätten wir sie miterlebt, die heroischen Zeiten in die Erinnerung, da unser Volk sich nach Jahren der Knechtschaft die Freiheit wiedererkämpfte, und was uns diese Schlachtenbilder Robert Haugs so teuer macht, das ist die Gefühlswärme, die Größe der Auffassung und der frische, kraftvolle Realismus, der sie durchströmt. *B.*

VEREINE

Der Sächsische Kunstverein hat in seiner diesjährigen Mitgliederversammlung am 30. Juni in Dresden einige bemerkenswerte Beschlüsse gefaßt. Zunächst einen über die Verlosung, die bekanntlich in allen Kunstvereinen deshalb nicht selten zu Klagen führt, weil der Gewinner gar keine Wahl hat, daher nicht selten etwas gewinnt, was ihm nicht zusagt. Um diesem Übelstande wenigstens einigermaßen abzuhelfen, sollen künftig die ersten 50 Gewinner aus den ersten 60 Gewinnen an einem bestimmten Tage zu einer bestimmten Stunde nach der Reihe ihren Gewinn auswählen dürfen. Der fünfzigste Gewinner hat so immer noch die Auswahl zwischen elf Kunstwerken. Ein anderer Übelstand in den Kunstvereinen ist die Vereinsgabe. Wird sie in einer Massenauflage von etwa 2400 Stück hergestellt — so viel Mitglieder hat etwa der Sächsische Kunstverein — so ist sie von vornherein künstlerisch und ihrem Geldwerte nach entwertet und verfehlt vielfach ihren Zweck. Es wurde daher beschlossen, anstatt eines Blattes in der Auflage von 2400, zwölf Blätter in der Auflage von je 200 Stück herstellen zu lassen und diese entsprechend zu verteilen (bei kleinplastischen oder kunstgewerblichen Werken entsprechend weniger). Damit ist wenigstens eine gewisse Besserung des Übelstandes erreicht. Die Vereinsgabe für 1914 — ein plastisches Werk — konnte aus Mangel an Bronze nicht hergestellt werden; es wurde daher beschlossen, den Mitgliedern für 1914 und 1915 je ein Los der Kriegslotterie, die der Kunstverein zum Besten der Künstler veranstaltet, zu gewähren. Ausgestellt waren im ganzen 3928 Kunstwerke (1977 Gemälde, 1609 graphische Werke, 330 Skulpturen, 12 Glasbilder). Von diesen Werken stammten 2507 aus Dresden und Umgegend, 321 aus München, 130 aus Berlin, 117 aus Prag, 101 aus Stuttgart, 103 aus Wien usw. Verkauft wurden 572 Kunstwerke für 59628.05 M., und zwar 533 Kunstwerke für 44696.25 M. an Behörden und Private, 131 Werke für 18931.80 M. an den Kunstverein. Die Einnahmen betrugen 46546.80 M., die Ausgaben 44745,08 M. Der Vermögensstamm für öffentliche Zwecke besaß am Schluße des Berichtjahres 5458.60 M., die Rücklage betrug 2095.80 M.

VERMISCHTES

Nach dem Vorbild deutscher Vereinigungen wird jetzt in Skandinavien ein **Nordischer Museumsverein** begründet. Die Anregung ist von Professor Emil Hannover, dem Leiter des Kunstgewerbemuseums in Kopenhagen, ausgegangen. Außer Emil Hannover sind an der Leitung eine Reihe von Kunsthistorikern und Kunstfreunden beteiligt, unter denen bei uns in Deutschland besonders Karl Madsen, der Direktor der Kopenhagener Galerien, Richard Bergh in Stockholm und Jens Thiis, der Direktor der Nationalgalerie in Christiania, bekannt sind. Im September soll in Kopenhagen die erste Jahresversammlung des nordischen Museumsvereins abgehalten werden.

Eine Wanderausstellung »**Deutsche Waren unter fremder Flagge**«, die auf Anregung des Deutschen Werkbundes entstanden ist, wird demnächst ihre Reise durch Deutschland antreten. Man kann auf erstaunliche Enthüllungen über die Herkunft mancher berühmten »ausländischen Marke« gefaßt sein.

Aus **Weimar** erhalten wir einige überraschende Mitteilungen. Sie betreffen das **Schicksal der** bisher unter der Leitung van de Veldes zu so großem Ansehen gelangten **Großherzoglichen Kunstgewerbeschule.** Kurz vor Ausbruch des Krieges wurde dem Direktor van de Velde gekündigt; hierfür scheinen persönliche Gründe maßgebend gewesen zu sein. Dann aber wurde am 27. März sämtlichen Lehrkräften der Schule vom Großherzogl. Staatsministerium ebenfalls zum 1. Oktober 1915 gekündigt und dabei folgende Begründung ausgesprochen: »Da eine Entschließung Sr. Kgl. Hoheit für die künftige Gestaltung der Schule nach Ablauf des Schuljahres noch nicht getroffen ist, erscheint es auch im Interesse der beteiligten Angestellten geboten, das Dienstverhältnis aller Angestellten der Schule schon jetzt zum 1. Oktober 1915 aufzukündigen.« — Hoffentlich handelt es sich hier nur um formale Kündigungen aus verwaltungstechnischen Gründen und jene auch jetzt noch ausstehende Entschließung des Großherzogs setzt die Lehrkräfte wiederum in ihren alten Stand und bewahrt damit die Schule vor vollständiger Auflösung. Jedenfalls scheint es notwendig, die öffentliche Aufmerksamkeit auf diese Angelegenheit zu lenken.

Die Nummer 41 des Kunstmarktes erscheint mit der nächsten Nummer der Kunstchronik

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 43. 3. September 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 44) erscheint Mitte September

JARO SPRINGER †

Am 13. August fiel Professor Dr. Jaro Springer, der einzige Sohn Anton Springers, als Hauptmann an der Spitze seiner Kompagnie bei einem Sturmangriff vor Nowo-Georgiewsk.

Er war am 8. November 1856 in Prag geboren, wo sein Vater damals den Lehrstuhl für Kunstgeschichte innehatte. Dort und später in Leipzig verbrachte er seine Jugend und entschied sich auch seinerseits für das Studium der Kunstgeschichte. Aber er war der Sohn eines berühmten Vaters, in dessen Schatten er aufwuchs, und diese Tatsache darf bei der Beurteilung des Menschen Jaro Springer nicht außer acht gelassen werden. Sie reifte in ihm, als er 1884 an das Berliner Kupferstichkabinett kam, wo er seit 1885 als Direktorialassistent, seit 1909 als Kustos tätig war, jenen Hang zur Selbstironisierung, jene bewußte, wenn auch humorgewürzte Bitterkeit und Schärfe im Urteil über andere, die ihm, wenigstens in den Augen Fernstehender, einen Stachel verliehen, aber auch wieder den Reiz seiner Persönlichkeit erhöhten.

Denn er war eine Persönlichkeit im eigentlichsten Sinne des Wortes. Wer die stattliche Erscheinung des hochgewachsenen Mannes mit dem martialischen Schnurrbart, den buschigen Brauen, unter denen ein paar helle, durchdringend in die Welt blickende Augen leuchteten, ansah, glaubte eher die ritterliche Gestalt eines alten Soldaten vor sich zu haben, als die eines friedlichen Direktorialassistenten am Königl. Kupferstichkabinett. Wie herrlich hätte er in die Magnatentracht eines altpolnischen Starosten gepaßt! —

Seit Lippmanns Tagen, die der Grabesruhe der Weiß-Wesselyschen Ära mit fröhlicher Schaffenslust und witzgetränktem Lärm folgten, gehörte er zum unveräußerlichen Inventar des Berliner Kabinetts, bildete mit dem jetzt auch im Feld stehenden Valerian v. Loga ein Dioskurenpaar, das sich nicht an der gemeinsamen Tagestätigkeit im Dienst genügen ließ. Kein ständiger Besucher der Sammlung hätte die Beiden missen mögen, und es war vor allem Springers geistvolle Art, die es den »Intimen«, wenn sie den zum Schutz vor dem Publikum geschlossenen Vorhang im Rücken hatten, oft schwer machte, zur Arbeit zu kommen. Dann begann das Kleingewehrfeuer seiner bissigen und ironischen Bemerkungen über Anwesende und Abwesende. Paradoxe Behauptungen prasselten wie Schrapnells hernieder, und man mußte sich erst durch die Stacheldrahtverhaue seines unerschöpflich galligen Humors hindurcharbeiten, um schließlich zu gewahren, daß dahinter ein für die hohe und echte Kunst warm pulsierendes, treffliches Herz verschanzt lag.

Er liebte das Kupferstichkabinett, dem er dreißig Jahre seiner besten Kraft gewidmet hatte, nicht wie ein trockener Beamter, sondern wie ein Kunstfreund und Sammler seine Privatschätze, die er vertrauten und auserlesenen Freunden zu zeigen nicht müde wurde. Dann schleppte er eigenhändig Mappen herbei oder die köstlichen Codices der Hamilton-Sammlung, deren Miniaturen seine besondere Liebe galt. Die Dürer-Zeichnungen, das erlesene Schongauer- und Rembrandt-Werk, das Lippmann mit unvergleichlichem Spürsinn in Berlin zu vereinigen gewußt hatte, Botticellis Dante-Illustrationen und die Farbstiche des achtzehnten Jahrhunderts wurde er niemals müde, als Prophet der einzigartigen Bedeutung seiner Sammlung vorzuführen.

Die Publikationen, die er im Holbein-Verlag oder bei Fischer & Franke herausgab: Dürers Kupferstiche, Ostades Radierungen, das Leben Jesu in Bildern alter Meister, trugen mehr den Stempel auf Wunsch der Verleger zusammengestellter Werke für ein größeres Laienpublikum, dem allerdings wenigstens die beiden letztgenannten infolge der minderwertigen Reproduktionsart (Zinkätzung) keine Vorstellung vom eigentlichen Reiz der Originale zu geben vermochten.

Viel ernster zu nehmen waren seine 1897 im Rahmen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft erschienenen Gothischen Alphabete und besonders die 1910—12 von der Graphischen Gesellschaft herausgegebene mustergültige Veröffentlichung der Radierungen von Hercules Seghers in drei Tafelbänden und einem numerierten Verzeichnis. Der eigentliche Text ist bedauerlicherweise nicht mehr beendet worden. In den Studien zur deutschen Kunstgeschichte erschien 1907 eine vortreffliche Abhandlung über die Bildnisse Sebastian Brants.

Mit dem bekannten Berliner Sammler Julius Model gab er 1912 ein prächtig ausgestattetes, umfangreiches Werk über den französischen Farbenstich des achtzehnten Jahrhunderts heraus, für dessen pikante Erzeugnisse er von jeher eine Vorliebe hatte. Im übrigen beschränkte er sich meist auf wenig umfangreiche Artikel oder kurze Notizen im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, dessen Beiblatt, den Amtlichen Berichten und der Zeitschrift für bildende Kunst. Als die wichtigsten davon sind hervorzuheben: Ein Skizzenbuch von Martin Heemskerck (1884), Neue Nach-

richten über Jehan Perréal (1886), Dürer und der Umrißstich »Die Kreuzigung« (1887), Die Toggenburg-Bibel (1890) und Ein zweites Skizzenbuch von Marten van Heemskerck (1891).

Selten nur verließen seine kritischen Bemerkungen über wissenschaftliche Fragen den Grenzbezirk der ungenierten Kabinettsplauderei, die seinem Geschmack mehr entsprach, als eine auf systematischer Forscherarbeit aufgebaute, zusammenfassende Darstellung. Entschloß er sich doch gelegentlich dazu, die persönliche Überzeugung drucken zu lassen, so verzichtete er keineswegs auf die ihm in der mündlichen Disputation eigentümliche Schärfe des Ausdrucks, womit er den Gegner entweder zum Schweigen oder zum Lachen brachte. Als typisch für diese Art streitbarer Gelehrsamkeit kann seine 1906 im Repertorium erschienene ausführliche Besprechung der Albertina-Zeichnungen an der Hand von Meders fünftem Bande zu Lippmanns Dürer-Werk gelten. — Nach einer mit kleinen Bosheiten reich gespickten Einleitung, die seinen kriegerischen Standpunkt: »Berlin contra Wien« genugsam kennzeichnete, erklärte er u. a. die grüne Passion für falsch und strich kurzerhand die z. T. hochberühmten Tier- und Pflanzenstudien, darunter sogar Idole der Erzherzoglichen Sammlung wie den Hasen von 1502 und das große Rasenstück von 1503 aus Dürers Werk, eigentlich ohne Angabe eines anderen Grundes, als des der persönlichen Empfindung.

Joseph Meder hat darauf 1907 in seiner liebenswürdig-sachlichen Art geantwortet, und die Frage der grünen Passion ist noch vor Jahresfrist von Hans Cürlis wieder aufgenommen und in Springers Sinne negierend beantwortet worden, ob mit Recht, möchte ich an dieser Stelle nicht entscheiden. Die pro und contra ins Feld geführten Gründe lassen sich vielfach wie Handschuhe wenden, und wenn auch nicht zu verkennen ist, daß die grüne Passion gegenüber den erhaltenen vier flüchtigen Federskizzen unleugbare Mängel und Lahmheiten aufweist, so scheint es doch nicht denkbar, daß die sorgsam durchgeführten, weiß gehöhten Zeichnungen von fremder Hand nach den Federentwürfen kopiert seien. Dafür sind der Abweichungen zu viele und zu große, die Zutaten aber vor allem zu dürerisch.[1])

Bewundernswert bleibt indes immerhin Springers Kühnheit, die so lange als unantastbar geltende Berühmtheit dieser vielgepriesenen Folge in Frage gestellt und der Diskussion darüber die bis dahin verschlossenen Türen geöffnet zu haben. Daß es dabei nicht ohne Seitenhiebe abgehen konnte, mußte von vornherein jedem klar sein, der den streitbaren Geist des Angreifers kannte.

1) Erst nach Drucklegung dieser Zeilen kommt mir der Ende Juli im Repertorium erschienene sehr ausführliche Artikel Gustav Paulis zur Hand, der sich im Widerspruch zu Springer und Cürlis auf Meders Seite stellt. Ich kann mich seinen erschöpfenden Ausführungen in allen wesentlichen Punkten nur anschließen.

Denn Jaro Springer war eine Kampfnatur. Er liebte den Kampf um seiner selbst willen, und es bereitete ihm gewissermaßen prinzipiell ein inniges Vergnügen, anderer Meinung zu sein. — Als ich 1906 das Glück hatte, eine nach dem Urteil aller Sachverständigen echte und charakteristische Handzeichnung des Meisters E S für das Berliner Kabinett zu erwerben, war Springer der einzige, der das Blatt mit lächelnder Geringschätzung verwarf und seine Ablehnung auch allem Widerspruch zum Trotz mit Zähigkeit aufrecht hielt. Ich bin mir heute noch nicht ganz klar darüber, ob er von der Unechtheit so fest überzeugt war, wie er damals bei jeder Gelegenheit betonte, oder ob es ihm nicht mehr darauf ankam, mich — wie man in Wien sagt — ein wenig zu frotzeln.

Hatten wir doch auch vor langen Jahren einmal die Klingen gekreuzt, natürlich vor versammeltem Publikum, in einer Fachzeitschrift. Mein Gott, wir waren halt jung und draufgängerisch gestimmt, er 32, ich 34 Jahre alt — da glaubt man noch mit einer gewissen Inbrunst an die eigene Unfehlbarkeit. Ich behielt meiner Ansicht nach Recht in dem Streit, und Springer mochte wohl dasselbe von sich denken. Jedenfalls betrachtete er mich seither mit mißtrauischen Augen und äußerte sich in mancher Tagung des Berliner Kupferstichkabinettsgerichtshofes dahingehend, daß ich doch wohl meinen Befähigungsnachweis, in kunstgeschichtlichen Fragen mitzureden, noch beizubringen hätte.

Als mich später das Schicksal zum Nachfolger Lippmanns ausersah, hatte ich es nicht eben leicht, sein erschüttertes Vertrauen zurückzugewinnen. Aber nach und nach glückte es mir doch, denn er überzeugte sich im täglichen Verkehr, daß wir eigentlich dasselbe wollten und anstrebten. Heut darf ich es aussprechen: wir lernten uns gegenseitig schätzen und wurden gute Freunde, wenn er auch nicht alles billigte, was ich für das Kupferstichkabinett durchzuführen oder anzuschaffen wünschte.

Ich erinnere mich noch deutlich, mit welch komischem Entsetzen er meinen Plan aufnahm, die Radierungen Max Liebermanns möglichst vollständig anzuschaffen, da der Künstler doch als Berliner in seiner Vaterstadt unbedingt am besten vertreten sein müsse. Er betrachtete das als eine Art Entweihung der bis dahin (abgesehen von den Überweisungen der Nationalgalerie) fast ausschließlich der alten Kunst gewidmeten Sammlung. — So weit wirkten die Anschauungen Lippmanns noch in ihm nach. — Aber er war kein Prinzipienreiter, denn wenn ich später als Gast wiederkehrte, zeigte er mir selbst mit Stolz die Rarissima und Unika von Liebermann, Slevogt und Käthe Kollwitz, die das Kabinett inzwischen erworben hatte.

Mit seiner anfänglich ablehnenden Haltung gegen das Eindringen der »Modernen« ins Kupferstichkabinett setzte er sich übrigens gewissermaßen mit sich selbst in Widerspruch. Schon 1890—1896 (später noch hin und wieder unter dem Decknamen

J. Relling) hatte er in der »Kunst für Alle« in zahlreichen Berliner Ausstellungsberichten, die man heute noch wegen ihrer witzigen Schärfe mit Vergnügen liest, Böcklin, Stuck, Uhde, Klinger und sogar Munch das Wort geredet, war bereits 1891 für den damals noch heiß umstrittenen Liebermann mit großer Entschiedenheit eingetreten und hatte 1896 von ihm zu sagen gewagt, daß er die Genossen wie ein Riese die Zwerge überrage. — Es war wohl ein bißchen rhetorische Pose und die Lust am Widerspruch, wenn er sich jetzt nach fünfzehn Jahren selbst verleugnete.

Jedenfalls trübten diese gelegentlichen Meinungsverschiedenheiten in keiner Weise unser persönliches Verhältnis zueinander, und aus seinen Briefen ersah ich mit Freude, daß es mir schließlich doch gelungen war, sein einst so sprödes Herz zu erobern. Besonders einen, den er mir kurz nach meiner Heimkehr nach Dresden schrieb und dessen Wärme mich zugleich erstaunte und rührte, bewahre ich als Document humain und als mein bestes Abgangszeugnis in der Tiefe meines Schreibtisches und meines Herzens.

Als dann im vergangenen Jahre der Weltkrieg entbrannte, litt es ihn trotz seiner 57 Jahre nicht mehr in der Stille des Amtes. Er drängte sich mit beinahe jugendlichem Ungestüm zum Fahnendienst und ruhte nicht, bis er nach langer Garnisonsvorbereitung endlich an die Front kam und als Hauptmann der Reserve die unendlichen Strapazen und Entbehrungen des Feldzugs in Polen auf sich nehmen konnte. Er war, wie ich schon oben sagte, eine Kampfnatur und hatte plötzlich gleichsam seinen eigentlichen Beruf entdeckt Einer seiner Kameraden erzählte mir, daß er wie ein Vater für seine Leute sorge und von ihnen allen verehrt und geliebt sei.

Noch zehn Tage vor seinem Tode, am 3. August, schrieb er mir aus Russisch-Polen über einen leider durch Krankheit sehr beeinträchtigten Urlaub zu Hause, der, wie er ironisch hinzufügte, völlig zwecklos verlaufen sei, da er während der ganzen Zeit weder Bier noch Wein trinken durfte und eigentlich doch nur wegen dieser entwohnten Genüsse Urlaub genommen habe. Er beklagte, daß sein Regiment mittlerweile stark vorgegangen sei und schöne kampf- und siegreiche Tage und Nächte erlebte, die versäumt zu haben er sehr bedauere.

Erst mit Verspätung glückte es ihm, seine Kompagnie wiederzufinden, und bald darauf erlitt er an ihrer Spitze den Heldentod, den schönsten und ihm sicher willkommensten, der ihn treffen konnte. — Er war nicht nur eine Kampfnatur, sondern auch ein Held in der edelsten und höchsten Bedeutung des Wortes und — das darf ich jetzt wohl, da er mir leider Gottes nicht mehr widersprechen kann, ungestraft sagen — ein lieber, guter Mensch. Möge er's auch dem einstigen Gegner verzeihen, wenn er im Geiste den frischen Lorbeer an seinem fernen Grabe niederlegt. *MAX LEHRS.*

* * *

UM DIE BERLINER STÄDTISCHE GALERIE

Die Frage der Berliner städtischen Galerie ist durch eine Zeitungspolemik wieder einmal aktuell geworden, und es sollte ein Grundsatz sein, keine Gelegenheit ungenützt vorübergehen zu lassen, die sich bietet, das Thema wieder und wieder zu beleuchten, auch auf die Gefahr hin, daß Selbstverständlichkeiten gesagt werden. Nur darum, nicht um in einen Meinungsaustausch einzugreifen, soll hier auf Fritz Stahls Aufsatz und des Bürgermeisters Georg Reicke Erwiderung, die beide im Berliner Tageblatt erschienen, in Kürze eingegangen werden. Stahl hatte sich mit heftig tadelnden Worten gegen die Ankäufe gewendet, die von der Stadt Berlin auf der Großen Berliner Kunstausstellung gemacht worden waren. Er fragte, wann endlich die Berliner Stadtverwaltung einsehen werde, daß auch Kunst ein Fach sei, und daß man zur Leitung einer städtischen Galerie, für die seit einiger Zeit schon Erwerbungen gemacht werden, notwendig einen verantwortlichen Fachmann brauche.

Das sind Wahrheiten, die an dieser Stelle zu wiederholen, gewiß nicht notwendig wäre, wenn nicht die Antwort des Bürgermeisters zeigte, wie wenig die Bedeutung des Angriffs selbst an der Stelle begriffen wurde, gegen die er gerichtet war. Reicke verschanzt sich hinter das Bestehen einer Kunstdeputation, der verfassungsmäßig die Erwerbung von Kunstwerken obliegt. Unter den 18 Mitgliedern dieser Kommission befinden sich drei Bürgerdelegierte, als die gegenwärtig drei Künstler gewählt sind, nämlich Fritz Schaper, Max Liebermann und Konrad Kiesel. Und mit dieser Eröffnung glaubt Reicke ernstlich, alle Vorwürfe, die von Stahl erhoben wurden, entkräftet zu haben. Muß es wirklich immer von neuem erklärt werden, daß Künstler nicht ohne weiteres auch geborene Museumsfachleute sind, und hat man nicht genug an den Erfahrungen, die in dieser Hinsicht gemacht wurden? Eine Kommission mag brauchbar sein, als eine Art Parlament des Museums, an dessen Spitze aber gehört ein verantwortlicher Beamter. Die Stimme der Künstler mag innerhalb solcher Parlamente gehört werden, ihr Fach aber ist Kunst schaffen, nicht Museen gestalten.

Auch ein Museum soll ein Kunstwerk sein, nicht ein beliebiges Sammelsurium, und darum braucht es ein Programm, wogegen Reicke so energisch sich wenden zu sollen meint; wobei dieses Wort allerdings nicht gleichbedeutend sein will mit Partei, wie es offenbar irrtümlich verstanden wird, sondern nichts anderes heißt als der Gesichtspunkt, nach dem die Sammlung angelegt werden will. Und Reicke irrt sehr, wenn er meint, ein Programm dürfe sich nur ein Privatsammler leisten, eine öffentliche Sammlung solle nichts anderes als »gute Kunst kaufen«. Das Gegenteil ist wahr. Der Einzelne darf seiner Laune freien Lauf lassen und in seinen vier Wänden vereinen, was ihm »gute Kunst« zu sein dünkt, gleichgültig, von wo und wann es stammt. Ein Beispiel solcher bewußten Programmlosigkeit ist Osthaus' Folkwang-Museum in Hagen. Eine Galerie, die öffentliche Mittel aufwendet, muß vor allem wissen, was

sie will. Nur dann vermag sie ihr Dasein denen gegenüber zu rechtfertigen, die sie ins Leben riefen. Sie kann zeigen, daß sie erfüllt, was sie übernahm. Es wäre sehr überflüssig, in Berlin, wo die großen staatlichen Kunstsammlungen stehen, noch ein Museum zu gründen mit keinem andern Programm als dem, gute Kunst zu sammeln. Das tun die anderen auch, und jede Richtung und Art hat in ihnen ihren Platz. Was die Galerie einer Stadt im Gegensatz zu denen des Staates zu sein vermag, hat Lichtwark in Hamburg in einem glänzenden Beispiel gezeigt. Damit wäre das natürlichste Programm gegeben. Es hieße: Berliner Kunst. Aber es ist wiederum ein Irrtum, zu glauben, man schaffe diese Sammlung Berliner Kunst, wenn man alljährlich in der Großen Berliner Kunstausstellung um einen gewissen Betrag eine gewisse Zahl von Kunstwerken erwirbt. So einfach ist das nicht, ganz abgesehen davon, daß es sehr die Frage ist, ob die Berliner Kunstausstellung auch immer der rechte Ort ist, gute Kunst zu finden.

Wir haben um des Burgfriedens willen darauf verzichtet, die »Große Berliner«, die dieses Jahr in den schönen Räumen der Akademie am Pariser Platz veranstaltet wurde, einer kritischen Besprechung zu unterziehen, da der Kriegszustand auch der schlechtesten Ausstellung einen Entschuldigungsvorwand gibt. Aber es ist seit langem schon ein arger Mißstand, daß die Reichshauptstadt sich mit dieser jährlichen Veranstaltung begnügt, während andere deutsche Städte wetteiferten, in jedem Jahre neue und besondere Ausstellungen zu bieten. Wie Berlin die Sorge um die Museen in seinen Mauern dem Staat überließ, so die Ausstellungen privater Initiative. Und die Sezession durfte zufrieden sein, daß sie überhaupt geduldet wurde. Der Bär auf Thomas Theodor Heines Plakat ließ sich den Kuß der Muse nur eben gefallen.

Dies aber nur in Parenthese. Nach dem Kriege, dessen siegreiches Ende wir alle erhoffen, wird es Zeit sein, auch dieses Thema gründlichst zu erörtern. Aber die Frage der Berliner Galerie — das soll bei jeder Gelegenheit von neuem betont werden, — ist nicht damit gelöst, daß jährlich eine gewisse Zahl von Bildern gekauft wird, und daß man sich vorbehält, nach Jahren einen Direktor zu suchen, dessen erste Arbeit es sein wird, den ganzen Ballast, den er vorfindet, zu beseitigen. Denn daß es nicht anders sein kann, wissen auch die bereits, die heut so eifrig für diese Käufe eintreten; sagt doch Reicke selbst wörtlich: »Es wird dann eine sehr sorgfältige Auswahl getroffen werden, um wirklich nur Gutes in ihr zu vereinigen. Darum aber sind die bisherigen Käufe, die auch andere Kunstwerke umfassen, nicht nutzlos gewesen. Eine große deutsche Stadtverwaltung . . . wird es immer als eine Aufgabe betrachten müssen, daß in ihren unzähligen, zu amtlichem Gebrauche bestimmten Räumen . . . die Wände nicht kahl wie in einem Gefängnis ausschauen. Einen angemessenen Wandschmuck kann so manches Bild noch abgeben, das vielleicht in einer öffentlichen Galerie schwächlich wirken würde.«

Können stärkere Gründe gegen das bisherige System beigebracht werden als dieses offene Eingeständnis seines Verteidigers? Es gibt eine Geschichte von einem angehenden Kunsthändler, der einen Stock von Gemälden, die er zur Eröffnung seines Geschäftes zusammengebracht hatte, einem erfahrenen Freunde zeigt. Um sein Urteil gebeten, sagt dieser schließlich: »Recht so! In jeder guten Kunsthandlung sammelt sich mit der Zeit eine gewisse Zahl von Werken sechsten bis siebenten Ranges, die niemals verkauft werden; sie sind gewissermaßen das Signum eines großen und soliden Geschäftes. Sie haben damit angefangen, daß Sie diesen Grundstock erworben haben.« So kann es der Berliner Galerie gehen. Es besteht nicht nur die Gefahr, daß es ihr so gehen wird, sondern es muß mit Sicherheit so sein. Wußte man es nicht vorher, so hat es das Bekenntnis des Bürgermeisters selbst nun jedermann kund getan. Der »kunstverständige Fachmann« soll sein Arbeitsfeld erst finden, wenn es sich darum handelt, aus den aufgestapelten Beständen die städtische Galerie zusammenzustellen und auszubauen. Warum nicht früher, verrät Reicke nicht. Der einzige Grund, den man vermuten kann, ist eine sehr unangebrachte Sparsamkeit. Will Berlin ernstlich eine Galerie schaffen, so gibt es nur einen Weg: Man berufe einen Direktor, stelle ihm einen einmaligen größeren Betrag zur Verfügung, um die notwendige Grundlage zu schaffen, und einen möglichst reichen jährlichen Etat. Wird dagegen der billige Einwand erhoben, es sei jetzt im Kriege nicht die Zeit, an solche Aufwendungen zu denken, so erwidern wir, daß eine so alte Schuld, wie die Berliner städtische Galerie immerhin noch um ein oder mehrere Jahre vertagt werden mag, wenn es sein muß. Aber das jetzige System bedeutet das Gegenteil von Sparsamkeit. Will man Künstler aus öffentlichen Mitteln unterstützen, so ist dagegen gewiß nichts einzuwenden. Aber eine Galerie ist etwas anderes als eine Versorgungsanstalt. Man hat das lange genug verwechselt. Und in aller Welt stehen Museen, die eine schreckende Warnung sein sollten. Wir sind froh, daß unsere Nationalgalerie sich glücklich zu einer wirklichen Kunstsammlung entwickelt hat. Will die städtische Galerie nichts anderes sein als ein Asyl für die Reste ehemaliger Großer Kunstausstellungen, hat sie keinen höheren Ehrgeiz als diesen, so verzichten wir lieber auch in Zukunft auf ihr Dasein, wie wir es bisher mußten. Hat aber die Berliner Stadtverwaltung eingesehen, daß es ihre Ehrenpflicht ist, neben die großen staatlichen Museen auch eine würdige städtische Kunstsammlung zu stellen, so sollte sie sich beizeiten darüber klar werden, daß sie zu allererst einen »Fachmann« und ein »Programm« braucht.

G.

DIE SOMMERAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SEZESSION

Es ist gewiß aller Anerkennung wert, daß die Münchener Sezession auch in diesem Kriegsjahr in gleicher Weise und gleichem Umfang wie sonst ihre Sommerausstellung veranstaltete, in diesen Zeiten ein solches Unternehmen wagte. Aber wandert man nun durch

die heurige Ausstellung, so stellt sich sehr bald ein schmerzliches Gefühl ein. Es ist bekanntlich die letzte Veranstaltung, die die berühmte Münchener Künstlervereinigung in dem Haus am Königsplatz abhält. Sicher wäre man in Friedenszeiten mit einer mehr oder weniger umfangreichen Retrospektive gekommen und hätte den Münchenern und allen Freunden deutscher Kunst gezeigt, welch große Bedeutung der Sezession für die Geschichte der Münchener Kunst zukommt, und sicher hätten sich dann alle Mitglieder besonders eifrig bestrebt, durch neue Werke darzutun, daß diese Vereinigung ihre große und durch so lange Zeit führende Rolle noch immer nicht verloren hat. Nun ist's aber ganz anders gekommen. Weder eine Retrospektive, weder große Kraftanstrengung, noch auch, was in diesem Jahre ebenso verständlich gewesen wäre, eine sehr weitherzige Jury. Wer weiß, ob sich das Niveau der Ausstellung nicht gehoben hätte, wenn man bei der Auswahl der Werke möglichst milde vorgegangen wäre. So aber ist eine Auswahl zustande gekommen, die man alles andere als gewählt bezeichnen muß. Ja, es ist bitter, sagen zu müssen, diese Sommerausstellung ist nicht allein die schlechteste, die uns je in dem Kunsttempel am Königsplatz geboten wurde, sondern sie zeigt auch mit erschreckender Klarheit, daß die alte Sezession ihre große Rolle ausgespielt hat. Die Gründung der Neuen Sezession hätte die Mitglieder der Alten dazu führen müssen, nun ihre Kräfte besonders anzustrengen, nachdem die Tageskritik mit einer kleinen, lobenswerten, leider jedoch nicht weit genug gehenden Ausnahme die Künstler mit ewig gleichem Lobgesang einlullt, anstatt sie zu neuen Taten anzuspornen. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum der meisten Münchener Tages- und Kunstzeitschriften, daß sie fürchten, dem künstlerischen Ruhm Münchens und den merkantilen Interessen der Künstler wie der Stadt selbst Abbruch zu tun, wenn sie mit ihren Künstlern ins Gericht gehen. Die Kritik dünkt sich hier mächtiger als die Kunst. Läßt das Schaffen der Künstler nach, so hilft aller Lokalpatriotismus nichts. Man denke an Düsseldorf. In München ist's aber so geworden, daß man, um ein Wort unseres Kaisers zu variieren, auf den Berliner Renner einhaut anstatt das eigene, lässig gewordene Pferd anzuspornen. Noch weniger als im Frieden hat es in diesem ernsten Kriegsjahr einen Zweck, mit diesen Dingen hinterm Berg zurückzuhalten, jetzt ist, wie nie sonst, die Stunde da, den bequem gewordenen Münchener Malern ein donnerndes »Wach auf« zuzurufen!

Ich sage vor allem den Münchener Malern. Mit der Plastik steht es glücklicherweise etwas besser, sie ist auch auf der diesjährigen Ausstellung der erfrischende Lichtblick, will man von den graphischen Arbeiten absehen, jenem Gebiet, wo Gulbranssons unvergleichliches Genie alles andere überstrahlt.

Unter solchen Umständen ist es kein besonderes Kompliment gegenüber den alten Führern, wenn man sagt, daß ihre Werke nach wie vor noch zu den besten gehören. A. v. Keller ist in seiner Art noch jugendlich frisch, Habermanns Selbstporträt ist eine höchst fesselnde, durchaus persönliche Leistung. Man erwartet von diesen beiden ja keine neuen überraschenden Taten mehr. Bedenklicher schon steht es mit Stuck. Ein ganzer Raum, von Stuck selbst entworfen und mit solchen Dekorationen ausgeschmückt, würde wohl etwas milder gegen den Künstler stimmen. Warum Trübner zwei ältere mittelmäßige Bilder mit dem neuen, bei näherer Betrachtung doch recht äußerlichen und rohen Porträt seines Sohnes in Rüstung geschickt hat, ist nicht recht klar. Desgleichen hätte man auf Corinths älteres, für den Künstler durchaus nicht charakteristisches Hauptmannporträt verzichten können. Seine »Meeresstimmung« ist wohl lebendig, aber doch zu wenig Bild. Energisch protestieren möchte ich aber gegen Hengelers Kunst. Mit dieser schlecht zusammengebrauten Mixtur von Böcklin, Stuck, Stadler und Spitzweg schadet dieser Maler dem Ruf der gediegenen und großen Münchener Kunst mehr als irgend ein anderer. Neben dieser schwächlich hingeschummerten »Kriegsfurie« wirkt ein Stucksches Bild wie eine geniale Offenbarung. Deutsches Gemüt und Patriotismus allein geben noch lange nicht eine deutsche Kunst. Noch schlimmer, aber weniger gefährlich sind die Malereien von Fr. Naager. Wie wohltuend berührt dagegen die gesunde, durchaus ehrliche und tüchtige Art eines Josef Damberger, der mit seinen beiden Bauernmädchendarstellungen sich von seiner allerbesten Seite zeigt.

Auch Samberger weiß wie immer sich in Respekt zu setzen, wenn uns auch aus seiner virtuosen Kunst zu wenig allgemein menschliche Töne entgegenklingen. Das Porträt des Malers Schiestl möchte ich als das gelungenste von allen betrachten, während ich das vielbewunderte Bildnis des Königs Ludwig fast als mißglückt bezeichnen möchte. Landenberger ist mit seinem »Kain« nicht sonderlich glücklich gewesen und von seinen »Badenden Jungen« kann man diesmal sagen, daß eine Sache nicht immer besser wird, wenn man sie ständig wiederholt. Immerhin gehört, wie gesagt, die Gruppe Dam-, Sam- und Landenberger zu den erfreulichsten Erscheinungen der Ausstellung. In einiger Entfernung davon halten sich wacker Schramm-Zittau, Hummel, H. Groeber und E. R. Weiß, dessen »Porträt einer Bildhauerin« besonders hervorgehoben sei. Auch des geschmackvollen Stillebens von R. Nissl wäre hier zu gedenken. A. Faure ist wie immer interessant, doch ist er seit einiger Zeit bedenklich stehen geblieben. Von einem bedauerlichen Rückgang muß man bei Pietzsch reden, das Weihnachtsbild hätte der Künstler besser überhaupt nicht ausgestellt. Noch schmerzlicher aber ist es, sagen zu müssen, daß der von Haus aus so talentierte H. Knirr in einer Weise verflacht, die man nie für möglich gehalten hätte. Das virtuos gemalte Stilleben und die beiden Bildnisköpfe erinnern fatal an Dinge, die man sonst in der Royal Academy in London zu Gesicht bekommt. Über die Kriegsbilder von Dill gehe ich lieber ganz mit Stillschweigen hinweg. Von den Jüngeren fesselt vor allem J. Hüthers »Requiem« trotz allem Manierismus. Spiros' »Bach-

spieler« ist eine der besten Arbeiten, die man von diesem ja nicht allzu selbständigen Künstler in den letzten Jahren zu sehen bekam. Fritz Rhein kommt uns in seinem gediegenen weiblichen Bildnis und dem »Dock von Middelburg« etwas überraschend altmeisterlich. Die beiden Landschaften von W. Klemm machen sehr gute Figur, wäre das allgemeine Niveau der Ausstellung höher, so würden sie freilich nicht in diesem Maß angenehm auffallen. Max Beckmann scheint die diesjährige Ausstellung von vornherein nicht hoch eingeschätzt zu haben, sonst hätte er doch wohl qualitätvollere Arbeiten als diese beiden recht flüchtigen Bilder geschickt. Carl Reiser scheint das Klima seiner bayrischen Berge doch viel besser zu bekommen als die Luft von Florenz, seine Florentiner Landschaften kann man beim besten Willen nicht als gelungen bezeichnen. L. Bock sei die verunglückte »Kreuzigung« nicht zu stark angekreidet, in Anbetracht der sehr tüchtigen und noch besseres versprechenden Arbeiten, die er uns in seinen kleinen Landschaften geboten hat. Dagegen muß man nach wie vor die oberflächliche, sich von allen möglichen fremden Elementen nährende Kunst eines Erbslöh entschieden ablehnen, der mit zwei wenig erfreulichen Landschaften vertreten ist. Etwas besser steht es mit Schwalbach, der sich wohl etwas früh in eine bestimmte Manier verrannt hat, trotzdem aber die Hoffnung auf eine weitere interessante Entwicklung zuläßt.

Unter den plastischen Arbeiten ist an erster Stelle die als Ausschnitt geistvoll gedachte und namentlich im Profil sehr lebendig wirkende Büste des Kronprinzen Rupprecht von Hildebrand zu nennen. Von G. Kolbe sieht man eine vorzügliche Porträtbüste: H. van de Velde, und die für den Künstler sehr charakteristischen Bronzefiguren »Somalineger« und »Amazone«.

Der sehr beachtenswerte »Tote Christus« des Berliners W. Gerstel ist wohl manchem schon von früher her bekannt. Sehr Gutes haben auch diesmal wieder Ludwig Gies und Hans Lindl in ihren Medaillen und Plaketten geleistet. Unter den Zeichnungen seien neben denen Gulbranssons und Th. Th. Heines die von H. v. Hayeck, Franz Klemmer und Fr. Wimmer hier kurz genannt. *A. L. M.*

AMERIKANISCHE AUSSTELLUNGSBRIEFE

Von Karl Eugen Schmidt

I

San Diego

Die Amerikaner haben nicht nur eine, sondern gleich zwei sogenannte Weltausstellungen in diesem Jahre des Weltkrieges veranstaltet, die eine in San Francisco, die andere in dem gleichfalls im Staate Kalifornien, aber ganz im Süden, achtzehn Stunden Eisenbahnfahrt von San Francisco entfernt gelegenen kleineren Städtchen San Diego. Eine Weltausstellung ist weder die eine noch die andere, denn die im Kriege stehende Welt hat sich nur zum Teil mit den Ausstellungen befassen können, und nach San Diego ist überhaupt nichts Ausländisches gekommen, abgesehen von den Chinesen und Japanern, welche mit der pacifischen Küste Amerikas in enger Verbindung stehen, zahlreiche Kolonien hier haben und demgemäß viel Waren hier absetzen.

Trotzdem die Ausstellung von San Diego nur eine kleine Lokalsache ist, bestimmt, die Amerikaner des Ostens und Mittelwestens auf die Tatsache aufmerksam zu machen, daß es hier in den Vereinigten Staaten selbst ein weites Küstenland gibt, das an landschaftlicher und pflanzlicher Schönheit nicht hinter der europäischen Riviera zurücksteht, während sein Klima weit angenehmer ist, gibt es doch auch hier allerlei Interessantes, und alles in allem ist diese Veranstaltung eine der hübschesten dieser Art. Das verdankt San Diego vor allem seinem erwähnten wunderbaren Klima, das weder Sommer noch Winter in unserm Sinne kennt, sondern in ewigem Frühling prangt, also daß das Grünen und Blühen niemals aufhört und die ganze Ausstellung nur ein einziger herrlicher Märchengarten ist. Sodann hat man den Bauleitern der Ausstellung dafür zu danken, daß sie nicht die bei Ausstellungen jetzt schon herkömmlich gewordenen korinthischen Säulenhallen, Pantheonkuppeln, Barocktürme und dazwischen das Gewimmel der dekorativen Figuren und Brunnen aus nach Marmor, Granit und Bronze aussehendem Pappdeckel und Stuck hervorgezaubert, sondern sich an einen Stil gehalten haben, der neu für uns ist und somit den Beschauer mehr interessiert als jene Nachklänge der Antike, der Renaissance und anderer schulgerechter Baustile.

Wie die nach dem Norden gekommenen Neu-Engländer in ihren Kirchen und sonstigen, mehr oder weniger anspruchsvollen Bauten die heimische Bauart beibehielten, so daß sich die meisten dieser amerikanischen Bauwerke wenig oder gar nicht von den gleichzeitig auf englischem Boden entstandenen Gebäuden unterscheiden, so brachten auch die Spanier ihre Bauart nach der Neuen Welt mit. In beiden Fällen ging das um so leichter, als die klimatischen Verhältnisse in der alten und neuen Heimat einander in den großen Linien ähnlich waren. Nordamerikas Klima ist zwar in den Einzelheiten sehr verschieden von dem Deutschlands und Englands, in der Hauptsache aber stimmt es mit ihm überein, und ebenso verhält es sich mit Mexiko und Südspanien, wo man die nämlichen Adobehäuser findet, nicht nur weil Andalusier Mexiko besiedelten, sondern auch weil diese Verwendung von Lehmmauern sich in den beiden Ländern gleichmäßig empfahl. Wahrscheinlich haben die Spanier die Adobemauern gar nicht erst nach Amerika gebracht, sondern sie fanden diese Technik hier schon vor, als sie das Land eroberten.

Dagegen haben sie die Formen mitgebracht, und alle größeren Bauwerke des spanischen Amerikas sind ebenso spanisch wie die Sevillas oder Valladolids. Die spanischen Stile hatten sich etwas anders entwickelt als die gleichzeitigen Bauformen im übrigen Europa, weil die arabischen oder maurischen Werkleute, welche die Pläne der christlichen Baumeister ausführten, die spielerischen Zierformen des ihnen geläufigen soge-

nannten arabischen Stiles in die Gotik und Renaissance einschmuggelten. Diese Freude an Ornamenten führte zunächst zum Mudejar, dann in der Zeit, die uns hier angeht, denn damals kamen die Spanier nach Amerika, zum plateresken Stil, dem Stile der Silberschmiede, der alle Mauerflächen der Renaissancebauten mit dem entzückendsten Steinornament überzog, das irgendeine Zeit hervorgebracht hat. Diesem Stile gehören die ersten Bauten von Belang an, welche die Spanier in Amerika errichtet haben. In den allermeisten Fällen waren das Kirchen und Klöster, denn ungleich den in Nordamerika gelandeten Engländern verfolgten die Spanier und Portugiesen sehr eifrig das Ziel der Heidenbekehrung, und die spanischen Mönche haben die amerikanische Wildnis vielleicht eifriger durchforscht als die Goldsucher. Überall entstanden Klöster, Kirchen und Kapellen, und diese Baulust hielt an bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein und hörte für Kalifornien erst auf, als Spanien diese Besitzungen den Vereinigten Staaten verkauft hatte. Dann zogen sich die Mönche allmählich aus dem Lande zurück, ihre Klöster und Kirchen, die oft an einsamen Stellen gelegen waren, verfielen, und ihre eingeborenen Gemeinden verschwanden, ausgerottet von den habsüchtigen Abenteurern, die vor sechzig Jahren das neue Goldland aufsuchten.

Nur wenige Klöster und Kirchen aus der Spanierzeit haben sich in Kalifornien erhalten, von den meisten sind nur noch Trümmer übrig. Was davon nicht in dem erwähnten plateresken Stil ist, zeigt den Schwulst der überladenen Dekoration, wie er von dem Architekten Churriguerra in die spanische Baukunst getragen wurde, und einiges klingt sogar an das tändelnde Rokoko an. Dabei aber, und das ist das Merkwürdige und Interessante, ging es hier, wie es schon in Spanien selbst gegangen war, als die christlichen Bauherren ihre Kirchen von maurischen Werkleuten aufführen ließen. Auch in Amerika waren nur die Architekten Spanier, gebaut wurde von den einheimischen Indianern. Diese nun dürfen durchaus nicht mit ihren Brüdern und Vettern im Norden verwechselt werden. Die Indianer in Nordamerika waren Nomaden, die bei ihrer herumziehenden Lebensweise selbstverständlich zu keiner irgendwie ausgebildeten Kunstübung und am allerwenigsten zu einer Baukunst gelangen konnten. In Mittelamerika dagegen bildeten die Eingeborenen blühende und mächtige Gemeinwesen, die sich einer schönen und eigenartigen Kultur erfreuten und deren Bauruinen jeden mit Staunen erfüllen, der die Indianer nur aus den Geschichten Fenimore Coopers kennt.

Auch von diesen Denkmalen einer von den europäischen Eindringlingen leider zerstörten Kultur ist einiges nach San Diego gekommen, gewaltige Steinmale, die sowohl an die Menhire der Bretagne als auch an assyrische Denkmäler erinnern, und Ansichten und Pläne von riesigen Tempelbauten, bei denen man an die ungeheuren Tempelanlagen Ägyptens und zugleich an die wunderbaren Formen der in Jahrtausenden, wenn nicht in Jahrmillionen aus dem Gestein herausgewaschenen Felsberge des Großen Canyon denkt, der in eben dieser Gegend Amerikas liegt und den Erbauern dieser Tempel gewiß nicht unbekannt war. Genau diese abgestumpften, vierseitigen Pyramiden sieht man aus der Tiefe des Großen Canyon bis zur Höhe des Gipfelrandes aufragen.

Es ist also natürlich, daß ein Volk, das eine so ausgebildete Architektur besaß wie diese Mittelamerikaner, sich von den fremden Architekten nicht ganz unterdrücken ließ. Wie vorher die spanischen Mauren, so schmuggelten jetzt die einheimischen amerikanischen Werkleute hie und da etwas von ihren ererbten Formen in die Pläne der europäischen Bauherren, und mitunter scheinen sie, wo die leitenden Mönche von der Baukunst wenig oder nichts verstanden, den ganzen Bau nach ihrer Ansicht aufgeführt zu haben, nur auf den Zweck bedacht und für Glockenturm oder vielmehr Glockengiebel und Kirchenraum besorgt.

Es ist nun das Verdienst der Leute von San Diego, daß sie ihre ganze Ausstellung in der Art dieses spanischen Missionsstils eingerichtet, die merkwürdigsten Glockengiebel, Klosterhöfe, Kapellen, sowie Einzelheiten von Portalen, Fenstern, Kanzeln usw. kopiert und so gewissermaßen ein Museum dieses Stiles gegeben haben. Das Museum wirkt um so überzeugender, weil seine jungen Mauern, dank der gewaltigen Kraft der Vegetation in diesem gesegneten Himmelsstrich mit Kletterpflanzen und Blumengewinden überzogen und bedeckt sind, was den Bauten ganz das Provisorische und Ephemere von Ausstellungspalästen nimmt und ihnen einen echten, dauernden Anstrich gibt.

Von dem Inhalte der Gebäude wäre an dieser Stelle nicht viel zu sagen, obgleich auch einige hundert moderne Gemälde und Skulpturen gezeigt werden, deren Urheber zum Überfluß in Paris die Kunstschulen besucht haben, wenn nicht ein gelehrter Archäolog einen ganzen weiten Raum mit systematisch geordneten symbolischen Gemälden der Indianer angefüllt hätte. Diese Malereien sind im höchsten Grade interessant. Im Laufe der Jahrhunderte oder Jahrtausende hatten die Zeichner der Pueblo-, Hopi- und Zuni-Indianer eine synthetische Kunst entwickelt, gleichsam eine Stenographie der tierischen und pflanzlichen Formen, wie sie in unseren Tagen von den geschicktesten Zeichnern nicht besser gehandhabt worden ist und wie auch die Chinesen und Japaner sie nicht bestimmter, kürzer und klarer gekannt haben.

Mit der Kunst Ostasiens hat diese amerikanische Übung sonst nicht viel gemein. Ihr fehlt durchaus das Zarte, Delikate, Weibliche der fein nuancierten Farbenübergänge. Es ist eine sehr starke, männliche Kunst. Mit phönikischen, kyprischen, ägyptischen und frühgriechischen Malereien hat sie mehr Ähnlichkeit als mit irgend einer andern Kunst. Sie zeichnet ihre Formen in sehr festen und bestimmten Linien, die dann ebenso sicher und fest ohne nuancierte Übergänge ausgefärbt werden. Die Farben werden unvermittelt nebeneinander gesetzt, aber man kann nicht sagen, daß die Malereien bunt oder grell wirkten. Im Gegenteil bewundert man den zwar urwüchsigen, an vollen, ungebrochenen Farben sich freuenden, aber doch geschmackvoll zu volltönenden Harmonien greifenden

Sinn dieser Künstler. Gauguin, der auf den Südsee-inseln ursprüngliche Farbenkompositionen suchte und fand, hätte sie auch bei diesen Indianern finden können, und der beste Beweis, daß die amerikanische Kunst unserer Tage weiter nichts ist als ein Ableger, wo nicht ein Abklatsch der europäischen und speziell der Pariser Schulen, mag darin gefunden werden, daß es amerikanische Künstler gibt, welche auf dem Umwege über Paris zu primitiven Kunstübungen gelangen, wohingegen es noch keinem von ihnen eingefallen ist, in seiner Heimat, bei den früheren Bewohnern Amerikas Leitung und Lehre zu suchen. Finden würde er sie da ebensogut wie in den primitiven Kunstübungen Afrikas und Europas, und vermutlich wird auch die Zeit nicht mehr ferne sein, wo dieser Schatz an Formen und Farben gehoben und als allermodernste Note dem kunstliebenden Publikum vorgeführt wird.

DIE AUSSTELLUNG DER MODERNEN GEMÄLDE DER STADT HANNOVER

In sieben Räumen des Kunstvereins sind für einige Monate die modernen Gemälde ausgestellt, die die Stadt Hannover mit reicher Beihilfe freigebiger Bürger in den letzten Jahren zusammengebracht hat.

Von den Bildern der Stadt sind besonders die Feuerbachs auch über Hannover hinaus bekannt geworden[1]). Ihre Reihe ist um eine Bacchantin vom Jahre 1854 bereichert worden, ein Werk, das in der Haltung der Farbe dem schon vorhandenen »Mädchen mit dem toten Vogel« sehr nahe steht. Ungleich bedeutender aber ist die Erwerbung der großen Landschaft »Meer bei Anzio«[2]). Ein gewaltiger Felsen, in den die Elemente ein natürliches Tor gebrochen, reckt sich in das Meer hinaus, das in der Ferne mit dem schweren bleifarbenen Himmel sich vermischt. Ein paar Menschen, durch ein paar kleine Farbflecke angedeutet, verstärken durch ihre Winzigkeit den Eindruck der gewaltigen Natur und der Unendlichkeit des Meeres und vermögen nicht die beklemmende Einsamkeit zu brechen. Dies heroische Bild ergänzt aufs glücklichste die schon vorhandenen Werke zu einer Reihe, aus der man Feuerbachs künstlerische Persönlichkeit deutlich erkennen kann.

Derselbe Raum zeigt drei kleine Gemälde von Hans von Marées[3]). Sind es auch nur kleinere Stücke, so ist ihre Erwerbung doch mit Freuden zu begrüßen. Der französische Zuave aus dem Jahre 1860 zeigt noch einen Nachklang aus des Malers Lehrzeit bei Steffek; zwei Jahre später ist der kleine, frische Hundekopf entstanden und 1864 schließlich das bedeutendste der drei Bilder, die Reiter im Walde. Hier ist die Malweise schon flächig und breit, die Töne fließen ineinander über und aus den zerriebenen Farben heben sich die Pferde wie aus einer Nebelwand.

Zwei Räume füllen die Bilder des Leibl-Kreises, der den Mittelpunkt und Schwerpunkt der Ausstellung bildet. Leider ist der Meister selbst noch nicht seiner Bedeutung entsprechend vertreten. Sein frühes Selbstbildnis von 1862[4]) läßt von der späteren Künstlerschaft nur wenig ahnen Auch das große Gemälde des Bauernmädchens, das mit einem Korb in der Linken um Türrahmen steht[1]), zeigt den Künstler nur in einigen Partien wie der wunderbar durchgebildeten rechten Hand auf der Höhe seines Könnens, entstand es doch im Frühjahr 1881, als Leibl sich in Aibling aufhielt, in einem in der Nachbarschaft zu Mietlaching gelegenen Bauernhause unter für den Künstler allzu ungünstigen Raumverhältnissen. Hoffentlich beschert ein glücklicher Zufall der Stadt Hannover doch noch einmal einen Leibl bester Zeit und allerhöchster Meisterschaft.

Trübners Kunstweise läßt sich an dem »Spanier« von 1870 nicht so gut ablesen als an dem schönen, mit breiten Pinselstrichen aufgebauten Mädchenbildnis der achtziger Jahre.

Leibls Freund Sperl ist mit drei Bildern gut vertreten, von Theodor Alt kann man zwei Meisterwerke bewundern: das ausgezeichnete »Bildnis seines Vaters« und die reizende kleine »Siebenschläferin«. Von Hirth du Frênes kam der kleine Kopf eines Bauernmädchens hinzu, der durchaus Leiblsche Qualitäten besitzt.

Das Weihnachtsfest in der Familie Leibl, das der noch zu wenig bekannte Fritz Schider malte, ist nicht nur der dargestellten Personen wegen beachtenswert; es ist ein Innenbild von hohen malerischen Qualitäten und so impressionistisch erfaßt, daß das Datum der Entstehung, 1874, fast überraschend wirkt.

Hervorragend, vielleicht einzigartig, ist Schuch vertreten. An über 20 Beispielen können wir seine Entwicklung verfolgen. Von der spitzpinseligen Landschaft mit der Brückenruine, die noch ganz den Wiener Akademieschüler verrät, geht der Aufstieg hinan — über die Straßenwinkel von Olevano, den herrlichen Hof von St. Gregorio-Abbazzia zu dem lockeren, farbenprächtigen Stilleben mit dem Porreebündel der Pariser Zeit (1885)[2]). Dies ist wirklich höchste malerische Kultur, diese lockere Struktur der Oberfläche ist wie Samt, man möchte darüber streichen »wie bei einem kostbaren Pelz«. Ein kleines Kabinett ist Hagemeister, dem treuen Freunde Schuchs, gewidmet. Seine Kunst ist gesund und urwüchsig, manchmal, wenn er mit einem bescheidenen Motiv eine sehr große Fläche zu füllen übernimmt, bekommt sie etwas Kraftmeierisches. Die Frische des Weidmannes, die überall zum Vorschein kommt, gibt besonders den späteren Werken etwas Frohes und Helles.

Ein kleiner Raum ist den Münchnern vorbehalten. Der Malerpoet Spitzweg bringt mit zwei kleinen, fröhlichen Werken ein wenig Sonne in die dunkle, ernste Art der Diez-Schüler. Die flotte Ölstudie mit den Straßenmusikanten aus den fünfziger Jahren, besonders aber die von goldenem Licht durchflossene Landschaft mit den im stillen Weiher badenden Frauen zeigen, daß der Künstler unter den Deutschromantikern ein Maler, der einzige wirkliche Maler war.

Von Diez ist ein kleines Bild mit Reitern im Walde da, das merkwürdig mit dem genannten Gemälde von Marées übereinstimmt: aus diesen zerriebenen, verfließenden Tönen sollte sich bald die bewußt tonige Behandlung der Oberfläche entwickeln, die dann der Leibl-Kreis zur Meisterschaft ausbildete. Seine unmittelbaren Schüler Spring, Ernst Zimmermann, Erdtelt, zu denen neuerdings noch Wilhelm Räuber und Mayr-Graz mit tüchtigen Porträts hinzugekommen sind, repräsentieren mit guten Bildern, meist Porträts, die fruchtbare Münchener Zeit der siebziger Jahre.

1) Uhde-Bernays, Die Feuerbach-Erwerbungen der Stadt Hannover. Zeitschrift für bildende Kunst, XV. Bd. 1914. S. 125.

2) Abb. »Klassiker der Kunst« S. 121 bei Uhde-Bernays, »Feuerbach«, Nr. 7.

3) Beschrieben und abgebildet im II. Bd. von Meier-Gräfes Marées-Werk, Nr. 50, 81, 109.

4) Waldmann, Leibl, Nr. 6.

1) Waldmann, Nr. 167.

2) Abb. bei Hagemeister »Karl Schuch« und Zeitschrift f. b. K., XXIV, S. 117 ff.

Ein großer Saal vereinigt umfangreiche Arbeiten Lenbachs und Fritz Aug. v. Kaulbachs, durch die beide charakteristisch vertreten sind. Von dem ersteren besitzt die Stadt außerdem über 40 hochinteressante, ganz frühe Studien der fünfziger Jahre. Diese Bildchen: Landschaften, Architekturmotive, Tiere und Bauernporträts, zeigen den Altmeister von einer ganz anderen Seite. Es ist kaum glaublich, daß diese farbenfreudigen Dinge von derselben Hand herrühren, die wir aus den braunen, dunklen Werken der Spätzeit kennen.

Ein Raum vereinigt auserlesene Beispiele der modernen zeitgemäßen Kunst. Da prangt das wundervolle späte Selbstbildnis Israels', von dem Liebermann sagte, das sei Seele gewordene Malerei. Da ist eine Landschaft Slevogts, eine Ansicht von Frankfurt, in der das Atmosphärische zu glänzender impressionistischer Darstellung kommt. Von Liebermann erfreut die Strandlandschaft durch ihre hellere Färbung mehr als die frühere noch recht dunkle Judengasse in Amsterdam. Von Uhde besitzt die Stadt eine geniale Ölstudie zu dem Altarbild in Zwickau.

Von den drei Werken Hodlers vermag nur die Gebirgslandschaft wegen ihres klaren Aufbaues größeres Interesse wachzurufen. Die beiden Studienköpfe der Frühzeit sind unbedeutend.

Ein pikantes Mädchenbildnis und das dekorative, in lodernder Pinselführung geschaffene Bildnis der »Dame mit der Perlenkette«[1]) sind bezeichnende Werke Habermanns. — Selbst in diesem Kreise bekannter und berühmter Männer vermag sich die Kunst der leider so früh verstorbenen Worpswederin Paula Modersohn mit Anstand zu behaupten. Das Bild der »Bäuerin mit Kind« bringt das Heroische der Mutterschaft zu monumentaler Gestaltung.

Dieser kurze Überblick gibt ein annäherndes Bild von dem, was die Stadt in den letzten Jahren geleistet hat. Es ist zu hoffen, daß sie sobald als irgend möglich daran geht, diesen Schätzen eine würdige Stätte zu bereiten. Dann wird auch bei der großen Masse der Bürger vielleicht das Verständnis für künstlerische Dinge wieder wachsen. Und das wäre zu wünschen. *Paul Erich Küppers.*

NEKROLOGE

In **Erlangen** starb der ehemalige Direktor der Universitätsbibliothek D. Dr. **Marcus Zucker** im Alter von 74 Jahren. Zuckers literarische Tätigkeit war verschiedenen Gebieten der Kunstgeschichte gewidmet. Mit Michelangelo und der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beschäftigten sich zwei Schriften, die 1888 und 1892 erschienen. Sein Lieblingsthema aber war Albrecht Dürer. Er begann mit einer Arbeit über Dürers Stellung zur Reformation (1886), ein Thema, das neuerdings von Heidrich wieder behandelt und in ein wesentlich anderes Licht gerückt wurde. Im Jahre 1900 erschien Zuckers Dürerbiographie in den Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. Auch hier nimmt das Kapitel der Stellung Dürers zu den religiösen Fragen der Zeit und zu den Reformatoren und Humanisten, in deren Kreis er lebte, einen besonders breiten Raum ein. Im übrigen darf dem Werke gründliche Sachkenntnis nachgerühmt werden. Das Eingehen auf die formalen Probleme und die Fragen der Entstehung und Entwicklung des Dürerschen Stiles lagen ihm ferner. 1908 folgte nochmals ein Beitrag zu Dürer, der sich mit den Briefen des Künstlers beschäftigte. Zuckers letzte Veröffentlichung im Jahre 1913 war den Einzelformschnitten in der Kupferstichsammlung der Universitäts-Bibliothek Erlangen gewidmet. Sie erschien in der bekannten von Heitz in Straßburg herausgegebenen Folge.

1) Abb. bei Ostini: Hugo von Habermann. München 1912. Seite 151.

Bei einem Sturmangriff vor Warschau fiel am 5. August der Düsseldorfer Maler Offizierstellvertreter **David Zacharias.** Den Besuchern der großen Düsseldorfer Kunstausstellungen im städtischen Kunstpalaste waren seine sorgfältig durchgeführten großen Figurenbilder wohlvertraut. Im Jahre 1913 sah man von ihm ein Selbstbildnis, ein Interieur und ein besonders charakteristisches Gemälde »Hausmusik«. Ein derartiger Vorwurf lag Zacharias, der ein vorzüglicher Cellospieler war, besonders. Auf der diesjährigen Augustausstellung in der Kunsthalle bemerkt man einige Zeichnungen, die während des Stellungskrieges an der Bzura entstanden sind. Zacharias war am 5. November 1871 in Königsberg geboren, trat 1899 in die Königl. Kunstakademie in Düsseldorf ein und war von 1902 bis 1906 Meisterschüler von Professor Claus Meyer. Sein Tod bedeutet für die Düsseldorfer Künstlerschaft einen neuen schweren Verlust.

Dr. **Ernst Weiß,** der zuletzt wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg war, ist kürzlich gefallen. Mit ihm verliert die Kunstwissenschaft wieder einen ihrer tüchtigsten jüngeren Vertreter. Weiß stammt aus Oldesloe in Schleswig-Holstein. Er war Schüler Adolph Goldschmidts. Sein Studiengebiet war die niederländische Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts. Eine mit äußerster Sorgfalt gearbeitete Monographie über Jan Gossaert, genannt Mabuse, machte seinen Namen in den Kreisen der kunsthistorischen Wissenschaft aufs beste bekannt. Auch seiner weiteren Laufbahn ward nun ein vorzeitiges Ziel gesetzt.

PERSONALIEN

Fritz Winkler, einer der vorzüglichsten Schüler Vöges, besonders wegen seiner Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei geschätzt, ist als Nachfolger Detlevs von Hadeln zum Bibliothekar der Berliner Königlichen Museen ernannt worden. Winkler war früher am Kaiser-Friedrich-Museum und jetzt als Assistent Posses an der Dresdner Galerie tätig.

Hofrat Dr. **Gabriel v. Térey,** Direktor der Gemäldegalerie alter Meister des Museums der bildenden Künste in Budapest, wurde vom Großherzog von Hessen das Komturkreuz I. Klasse des Verdienstordens Philipps des Großmütigen verliehen.

DENKMALPFLEGE

Der **Obervellacher Altar Jan Scorels,** der an seinem Standort infolge der Nähe der italienischen Front der Bombengefahr allzu sehr ausgesetzt schien, wurde auf Initiative der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege nach Wien gebracht und wird in den Depoträumen der k. k. Staatsgalerie aufbewahrt. Der Altar hatte seit dem Winter 1881, als er vom Restaurator der Belvedere-Galerie Karl Schellein in Wien einer Reinigung unterzogen wurde, die Obervellacher Kirche nicht mehr verlassen.

FORSCHUNGEN

Ein unbekanntes Bild des Vincenzo da Treviso. In italienischen und anderen Sammlungen (z. B. in Wien, Berlin) finden sich Bilder mit der Darstellung Christi im Tempel, die alle auf ein verschollenes Originalwerk des Giovanni Bellini zurückzuführen sind. Nicht in künstlerischer, wohl aber in kunsthistorischer Hinsicht beansprucht das Exemplar des Museo Municipale in Padua

gewisse Beachtung wegen der mit römischer Kapitalschrift versehenen Bezeichnung: VINCENTIVS · DE TARVIXIO. Crowe und Cavalcaselle wollten diesen Künstler mit Vincenzo Catena identifizieren. Durch die archivarischen Forschungen von G. Ludwig (Beiheft zum Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, S. 37f.) ist erwiesen, daß dieser Maler und Catena nicht eine Person sind. Er heißt Vincenzo dalle Destre, stammte aus Treviso und war seit 1488 abwechselnd auch in Venedig beschäftigt. Auf seinem Bilde mit der Darstellung Christi im Tempel im Museo Civico zu Venedig nennt er sich auf dem Cartellino: »Vincentinus de tarvixis discipulus ioannis bellini«. Dieser war, wie Ludwig treffend bemerkt, »ein schwacher Maler, sein Stil ist weder bellinesk noch vivarinisch, er scheint von Veroneser Malern dritter Klasse abzustammen und hat mit dem schwachen Filippo da Verona noch die meiste Ähnlichkeit«. Eine gewisse Selbständigkeit zeigt sich nur auf seinem Bilde in der Kirche San Lorenzo in Treviso, das den thronenden hl. Erasmus mit den hl. Sebastian, Johannes dem Täufer und oben in halber Figur Maria darstellt.

Die verloren gegangene Tafel von Bellini erfreute sich einer besonderen Beliebtheit und Popularität. Durch das Vorhandensein einer Anzahl von Kopien, welche untereinander übereinstimmen, läßt sich das ursprüngliche Bild in all seinen Details genau feststellen. Vincenzo da Treviso hielt sich bei dem Paduaner Bilde nicht genau an das Original. Er veränderte die weibliche Gestalt hinter der Maria vollständig und setzte an Stelle jener, auch auf Bellinis Grablegung (Untermalung) in den Uffizien vorkommenden hehren jugendlichen Gestalt, welche den Zauber echt venezianischen Schönheitsideals in sich birgt, eine ziemlich landläufige und uninteressante Figur mit konventioneller Drapierung. Auch hat er den Kopf des hl. Joseph, der übrigens auf genanntem Uffizi-Bilde vorkommt, verändert — ihn mehr ins Derbe übersetzt.

Eine weitere — unseres Wissens bis jetzt unbeachtet gebliebene — Kopie nach Bellinis Darstellung Christi im Tempel ist vor kurzem zum Vorschein gekommen und wurde vom kunstsinnigen Kardinal Dr. J. Csernoch, Fürstprimas von Ungarn, für die Primatialsammlung in Esztergom (Gran) erworben. Das auf Holz gemalte Bild (H. 62, Br. 93,5 cm) zeigt so viel Verwandtes mit dem in Padua befindlichen Exemplar, daß wir es gleichfalls für eine Arbeit des Vincenzo da Treviso in Anspruch nehmen möchten. Er hat das Bellinische Bild nicht sklavisch kopiert. Die bemerkenswerteste Abänderung, welche der Künstler sich erlaubt hat, besteht darin, daß er auf der rechten Seite des Bildes neben dem Hohenpriester die Gestalt eines Jünglings hinzufügte, so daß auf diese Weise auf dem Bilde anstatt fünf, sechs Figuren vorkommen — also dieselbe Zahl von Gestalten, wie auf der Beschneidung Christi in der National Gallery in London (Nr. 1455, Bellini). Sonst hat der Künstler die ursprüngliche Komposition im großen und ganzen beibehalten, dennoch läßt sich in der Hauptgruppe eine Verschiedenheit feststellen: das Christuskind ist der Mutter viel näher, beinahe bis an die Brust gerückt, sein Kopf reicht bis etwa zum Mundwinkel der Madonna. Eine weitere Veränderung besteht darin, daß die Gestalt des hl. Joseph näher an die der Maria angeschlossen ist. Auf diese Weise entstand eine stärkere Konzentrierung der Gruppe der hl. Familie. Eine weitere Abweichung von dem Originalbilde zeigt sich in der Behandlung des Hintergrundes. Er ist nicht glatt, sondern durch blühendes Gesträuch belebt, das besonders zwischen dem Kopf des hl. Joseph und dem des Hohenpriesters sichtbar wird. Der Künstler wich von dem Bellinischen Bild auch in verschiedenen Details ab, so z. B. in der Auffassung des Kopftuches (mit dem darunter sichtbaren gescheitelten Haar), ferner in der Haltung des Kopfes des hl. Joseph, der hier mehr im Profil erscheint. Diese mannigfachen Veränderungen beweisen, daß Vincenzo da Treviso sowohl auf dem Paduaner, als auch auf dem Graner Bilde sich nicht streng an das Bellnische hielt — besonders gilt dies vom letztgenannten Bilde. In der Ausführung ist dasselbe derber als das in Padua. Des Künstlers Eigenart tritt besonders im Kopfe des hl. Joseph hervor. Es ist nicht mehr der Bellinische Typus. Der Kopf ist in den Formen anders: breiter, das Gesicht mit Furchen durchsetzt, die Augen größer und stärker markiert, der Kopf erscheint etwas hölzern — das ganze Bild derber, die einzelnen Köpfe herber und strenger.

Die eben genannten zwei Werke des Vincenzo da Treviso sind eine lehrreiche Erklärung dafür, wieso ein Maler von nicht all zu reicher Begabung ein Bild von so hoher Qualität wie die Bellinische Darstellung Christi im Tempel imstande war wiederzugeben. Bellinis Werke wurden, was von zahlreichen Beispielen her bekannt ist, oft kopiert und auch verändert kopiert. Ein in letztere Kategorie gehörendes Bild gelangte mit der Sammlung des Grafen Johann Pálffy in das Museum der bildenden Künste in Budapest. Es ist nach der berühmten Madonna mit den hl. Georg und Paulus in der Akademie zu Venedig gearbeitet. Auf dem Budapester Bilde (vgl. Katalog der Pálffyschen Sammlung, Nr. 7) sieht man an Stelle des hl. Georg die hl. Katharina. Als Hintergrund dient eine Landschaft mit gebirgigen Fernzügen. Der Maler des Bildes ist unbekannt, vermutungsweise sei hier an Pasqualino Veneto gedacht, der um 1500 in Venedig tätig war und unter dem Einflusse Giovanni Bellinis stand. *G. v. Térey.*

MUSEEN

Die **Neue Pinakothek** in **München** erwarb das Brustbild eines Herrn von Fabrice in der Uniform eines sächsischen Gardereiters von Ferdinand von Rayski. Das hervorragend gemalte Stück bedeutet eine glückliche Ergänzung zu dem noch relativ zeichnerisch behandelten Bildnis, das die Pinakothek bereits von dem sächsischen Meister besitzt. Von Max Slevogt, der bisher nur mit einer frühen Arbeit, der »Feierstunde«, etwas dürftig vertreten war, wurde ein außerordentlich frisches, saftiges Stilleben »Ananas und Bananen« der Galerie einverleibt. Es steht zu hoffen, daß Slevogt in absehbarer Zeit in der bayrischen Staatssammlung so vertreten sein wird, wie es einem Künstler von seinem Rang gebührt. Zu verzeichnen ist dann noch die Erwerbung von 12 farbigen Kriegszeichnungen Fritz Erlers. Gewiß mag sich, namentlich jetzt, ein derartiger Ankauf rechtfertigen, zumal in diesen Blättern der Stil der farbigen dekorativen Illustration, wie er sich in den letzten 20 Jahren in München herangebildet hat, in »klassischer« Weise uns vor Augen tritt; allein mir scheint, ein halbes Dutzend dieser Blätter hätte wohl genügt. Erler hat in diesen Kriegszeichnungen, die auf der Ausstellung in der Galerie Caspari nicht nur einen außergewöhnlich großen Publikumserfolg, sondern auch den Beifall vieler, sonst Erlers Kunst durchaus abgeneigter Elemente errangen, wohl den Willen zu einer dekorativen Monumentalkunst bekundet, allein es fehlt doch die wirkliche Größe, und die stilisierte Farbe besitzt vollends oft etwas unangenehm Süßliches. *A. L. M.*

Für die städtische Galerie in **Essen** ist aus Mitteln der Kruppstiftung **Wilhelm Trübners** Bildnis einer Dame, gemalt im Jahre 1877, erworben worden.

In **Emmerich am Rhein** ist jüngst das von Rektor Goebel trefflich geleitete neue **Heimatmuseum** eröffnet worden, das im wesentlichen die bisher in unzulänglichen Räumen bewahrte städtische Altertumssammlung beherbergt.

Die erste Gruppe umfaßt vorgeschichtliche Grabfunde aus Emmerich und Umgebung, ferner die wichtigen fränkischen Grabfunde vom Speelberg. Der Raum für kirchliche Altertümer enthält u. a. die Holzstatuen der Hl. Petrus und Paulus aus der Aldegundiskirche. Dem Übergang vom Rokoko zum Biedermeier, veranschaulicht durch Möbel, Öfen und Gemälde, ist eine besondere Gruppe gewidmet. Als eine wirkliche Sehenswürdigkeit schließlich erscheint die in einem besonderen Raume untergebrachte alte Emmericher Küche, von deren Decke noch der alte lederne Brandeimer baumelt.

⊙ In der Gemäldegalerie des **Berliner Kaiser-Friedrich-Museums** ist seit kurzem der Laokoon des Greco ausgestellt. Tschudi hatte das Bild für die Münchener Pinakothek erwerben wollen, wo es eine Zeitlang im venezianischen Saale stand. Kürzlich erschien es dann hier in der Ausstellung alter Meister aus Berliner Privatbesitz bei Paul Cassirer. Hoffentlich hat das Werk nun im Kaiser-Friedrich-Museum einen dauernden Platz gefunden, obgleich es zunächst nur als »leihweise ausgestellt« bezeichnet ist. Man mag sich zu Greco stellen, wie man will, — eine große Galerie kann nicht an ihm vorübergehen, und der Laokoon ist ein so charakteristisches und qualitätreiches Werk des Meisters, daß man wohl wünschen muß, es in den bleibenden Besitz der Berliner Museen übergehen zu sehen.

AUSSTELLUNGEN

In den Ausstellungsräumen des Graphik-Verlags in Berlin sind zurzeit Bilder aus dem zerstörten Ostpreußen von **Isa von Ubisch** zu sehen. Die Künstlerin hat im vorigen Winter einige Monate in der Festung Lötzen und deren Umgebung arbeiten können und eine ganze Reihe von Ölstudien von dort mitgebracht. Die sicher und geschmackvoll gemalten Arbeiten geben ein gutes Bild davon, wie es dort nach dem Russeneinfall ausgesehen hat. Zugleich sind sie gute Interpretationen der ostpreußischen Landschaft und ihres eigentümlichen herben Charakters. Wie wir hören, sollen sie auch in Königsberg und Danzig gezeigt werden. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn sich die Möglichkeit fände, die ganze Serie für eine ostpreußische Stadt zu erwerben, wo sie ein dauerndes Denkmal der überstandenen schweren Zeit bilden könnte. *K. M.*

Köln. In den Räumen des Kölnischen Kunstvereins ist am 1. Juli die zweite Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein eröffnet worden. Am zahlreichsten sind diesmal wieder die Düsseldorfer vertreten, Ernst Aufseeser, der Nachfolger Ehmckes, mit einer Heuernte von flotter technischer Mache und einem koloristisch sehr feinen Strandmotiv aus Vlissingen, August Bauer mit drei beachtenswerten Bronzen, Alexander Bertrand mit einer Landschaft und einem reizvollen Blumenstück, M. Bewerunge mit seiner Vedute Eifeldorf, R. Breidenbach mit einer zierlichen Mädchenstatuette, Ernst Hardt mit zwei tüchtigen Gemälden Roter Sonnenschein und Herbstliche Allee, während W. Kukuk ein helles, sonniges Bildchen Berggarten, H. Liesegang einige Motive aus Flandern, Max Pauli Radierungen und farbenprächtige Batikarbeiten beisteuert. W. Schreuer führt uns wieder auf den westlichen Kriegsschauplatz mit seiner Erstürmung der englischen Stellungen vor Ypern, F. Westendorp nach Knocke und Audenarde. Von Kölner Künstlern zeigen M. Bremthaler, J. Greferath, Fr. Koenen, H. Mangold, H. Thurn, W. Vogel und der junge W. Wagner Gemälde, letzterer auch gegenständlich interessante Lithographien aus den Gefangenenlagern, die gutes technisches Können mit Originalität der Auffassung verbinden, P. Prött zwei Aquarelle vom Rhein, F. M. Jansen ein Pastell Am Niederrhein. Aus der Schar der Frankfurter ist das Künstlerpaar Bobberger hervorzuheben, deren Arbeiten das Streben nach Liniengröße verraten; tüchtige Leistungen haben ferner Eugenie Bandell, G. Bäumler, H. Gottselig mit seinem Interieurbildnis Der Regisseur, H. Herterich mit zwei Stillleben aufzuweisen. Marie Paquet, die Tochter des Altmeisters Wilhelm Steinhausen, stellt ein treffliches Stillleben aus, Frieda B. von Joeden zwei Gouachezeichnungen mit Motiven vom Walchensee und von der Isar, G. Schraegle ein Waldinterieur. Karlsruhe ist gut und charakteristisch vertreten durch Arbeiten von H. Hausmann, W. Hempfing, L. Hoffsäß, J. Koch und E. L. Koch, Martha Kropp, R. Maser, Arthur Riedel (Radierungen, die eine sichere, elegante Technik verraten), H. Sachs durch zwei Lithographien. Von Mitgliedern der Straßburger Künstlersiedelung hat Emil Brischle ein großes effektvolles Blumenstück ausgestellt, Hoffmann-Saarlouis eine Landschaft Flußkrümmung, Otto Knorr eine Vogesenwiese, während aus der kleinen Schar der Stuttgarter H. Eberhard durch Landschaften und Stilleben, Joseph Eberz durch Kompositionen mit starker Konturwirkung hervorragt. Zu dem Besten und Interessantesten, was die Ausstellung bietet, gehören die Arbeiten von Ernst Isselmann-Rees, Bootshaus bei Hügel an der Ruhr und Landschaft aus dem Industriegebiet, von Ida Gerhardi-Lüdenscheid, Posthof und Apachenkneipe am Montparnasse in Paris, Traugott Senn-Bern, farbenprächtige Aquarelle mit Schweizer Motiven, H. Nauen-Brüggen, Stillleben, Landschaftsradierungen und Porträtkopf und P. Klimsch-Frankfurt, Papageien-Allee. Außerhalb der Verkaufsausstellung steht eine große Flußlandschaft von Hans Thoma, deren grausilbernes altmeisterliches Kolorit an Corot gemahnt und eine wundervolle Einheit zwischen Landschaft und Figuren zustande bringt. Im Ganzen hat man den Eindruck ernsten und erfolgreichen Strebens, dem recht guter Verkaufserfolg zu wünschen ist. *Bmb.*

LITERATUR

Bernhard Müller, *Medaillen und Münzen im Dienste der Religion.* Ein Beitrag zur christlichen Volkskunde. Berlin-Friedenau 1915. Selbstverlag des Verfassers. Mit 132 Abbildungen im Text und auf 7 Tafeln, 74 S. 8°.

Als einen Beitrag zur christlichen Volkskunde und zugleich als eine Anregung zum Sammeln religiöser Prägearbeiten bezeichnet der Verfasser, ein wohlbekanntes Mitglied der Berliner Numismatischen Gesellschaft, diese den Fachgenossen Emil Bahrfeldt und A. M. Pachinger gewidmete Arbeit. Das hier behandelte Gebiet der Numismatik und Medaillenkunde ist lange von der Forschung vernachlässigt worden, und nur wenige Privatsammler haben bisher diesem interessanten Zweige der Volkskunde ihre Aufmerksamkeit zugewandt. Darum dürfte das vorliegende Werkchen, das eine sehr instruktive Übersicht über die Weihemünzen, Betpfennige und die verschiedenen Arten religiöser Medaillen, wie Krankheits-, Schutzpatronats-, Bruderschafts- und Werbemedaillen bietet, in den Kreisen der Kunstfreunde Anerkennung finden.

Wilhelm R. Valentiner, *The late years of Michel Angelo.* New York, privately printed, 1914 (Frederic Fairchild Sherman).

In der feinsinnigen Art, die allen seinen Arbeiten eigen ist, behandelt Valentiner das Thema der Freundschaft Michelangelos zu Vittoria Colonna und Tommaso Cavalieri und ihre Wirkung auf die letzten Schöpfungen des Meisters, indem er ausgeht von der bekannten Windsor-Zeichnung, die den Sturz des Phaeton darstellt und für Cavalieri gefertigt wurde. Dann wird die Beziehung

zwischen der Marmor-Pietà in S. Peter und dem Gemälde Sebastianos del Piombo im Museo Comunale zu Viterbo untersucht, werden die Studien zur Auferstehung Christi in Windsor Castle und im British Museum, sowie die drei letzten Darstellungen der Pietà (in Palestrina, im Palazzo Rondanini und im Florentiner Dom) gewürdigt, und schließlich gezeigt, daß die Kuppel von S. Peter die Erfüllung des Gedankens ist, dessen Verheißung schon in den frühesten Arbeiten Michelangelos gegeben wurde. *B.*

H. W. Singer, *Das graphische Werk des Maler-Radierers Paul Herrmann.* Berlin-Friedenau, O. Rauthe, 1914.[1])

Singer meint, während der Zeiten der Raffael-Verehrung im 19. Jahrhundert seien die lebenden Künstler nicht zu ihrem Recht und ihrem Ruhm gelangt. Niemals sei man weniger geneigt gewesen, die Lebenden zu ehren. Ich kann nicht beipflichten. Meine eigne Jugend fällt in die Periode der Raffaelbegeisterung und in dem Haus, in dem ich aufwuchs, galt der göttliche Urbinate als höchster. (Beiläufig: die Zeit war nicht so schlecht und ich weiß nicht, ob das heutige Geschlecht durch die Klingerbegeisterung besser erzogen wird.) Die lebenden Künstler wurden aber nicht vergessen, einzelne hochgefeiert: Kaulbach und Piloty. Das sind freilich nicht die, die jetzt von jener Generation geschätzt werden. So wird es wohl immer gehen: von den zu ihrer Zeit zurückgestellten werden einige später zum Nachruhm hervorgeholt werden. Die hohe Selbstschätzung derer, die heute über ihre Zeitgenossen schreiben, sie träfen die Auswahl sicher und sie wüßten, wer in Geltung bliebe, ist unbegründet. Es wird ihnen genau so ergehen, wie ihren literarischen Vorfahren im 19. Jahrhundert.

Singer meint, wer über lebende Künstler Bücher schreibe, werde einst wie Vasari und Carel van Mander gefeiert werden. Ich glaube nicht, daß diese Hoffnung auf literarischen Nachruhm in Erfüllung geht. Vasari und Mander standen zu den großen Meistern, über die sie berichteten, schon in dem Verhältnis der jungen Generation zu der alten, sie konnten schon eine Vorstellung von der welthistorischen Bedeutung der eben vergangenen Epoche haben. Diese Meinung haben wir, wenn wir einigermaßen sehen, hören und vergleichen können, von den jetzt schaffenden Künstlern nicht. Warum soll im Beginn des 20. Jahrhunderts eine große Blüte der Kunst eintreten, warum soll sie gerade auf deutschem Boden sich einstellen, warum die Graphik hier besonders blühen?

Singer meint, wie schön es gewesen wäre, wenn ein Freund Rembrandts, etwa Clement de Jonghe, eines Tages gefragt hätte: »Du, lieber Rembrandt, welche von deinen Radierungen sind ganz eigenhändig, welche haben Schüler nach deiner Erfindung, welche unter deiner Leitung nach eigener Erfindung geschaffen? — der Meister hätte ihm in einer Stunde vielleicht die sichere Kenntnis für alle Zeiten übermittelt, um die wir in jahrelanger Arbeit und letzten Endes doch vergeblich uns abmühen.« Es ist nicht zu loben, daß ein Kunsthistoriker an der Sicherheit der Forschungsresultate der eigenen Wissenschaft, in deren Dienst er steht, zweifelt. Singer hat freilich Grund zu dem Wunsche, Clement de Jonghe hätte so gefragt; dann wäre es ihm nicht passiert, daß er eine Anzahl der echtesten Radierungen Rembrandts für falsch erklärte.

Paul Herrmann, der sich in Paris Henri Héran nannte, verdient keine Monographie und kein Oeuvreverzeichnis. Herrmann ist ganz unselbständig, imitiert mal den, mal den. Leidlich geschickt, aber alles kalt und ohne Phantasie gemacht. Was mag nur Herrmann veranlaßt haben, Graphiker zu werden? Beruf und Begabung dazu hat er nicht. Er ist für das 20. Jahrhundert etwa so einzuschätzen, wie Johann Alexander Böner für das 17. Wer wird ein Werkverzeichnis Böners schreiben? Und Böner hat wenigstens das Verdienst, eine Reihe ganz ordentlicher Bildnisse handwerksmäßig gestochen zu haben. Herrmanns Bildnisse sind ganz und gar nicht ordentlich: sein Beethoven ist eine Beleidigung und sein Stephan George ist ein unwahrer Schatten.

Singer erzählt vom Knaben Herrmann, dem Neffen Paul Heyses, daß er sich im Hause des Onkels an die dort verkehrenden Großen nach der Art frühreifer Kinder etwas herangedrängt habe, an Lenbach, Wilhelm Busch, Richard Wagner. So scheint er geblieben zu sein. Aus dem Pariser Aufenthalt wird wieder erzählt, daß er mit Strindberg und Edvard Munch Verkehr suchte, und er hilft Oskar Wilde begraben. Dies Anlehnungsbedürfnis hat Herrmann auch als Künstler. Von Munch sagt bei dieser Gelegenheit Singer: »es war Munchs schlimmste veralkoholisierteste Zeit.« Eine solche Kränkung eines lebenden großen Künstlers ist ganz unzulässig. Singer mußte doch erkennen können, daß jeder beiläufige Strich, den Munch in seiner »schlimmsten veralkoholisiertesten Zeit« gezogen hat, mehr bedeutet als das ganze Werk des Herrmann. Das erinnert doch an die klatschsüchtigen Geschichtsschreiber der holländischen Kunst, die immer wieder erzählen, daß Rembrandt, Frans Hals und Herkules Seghers sich dem Trunk ergeben haben und im Suff untergegangen sind.

Ich schätze Hans Wolfgang Singer als Mensch und Kollegen sehr. Wer jemals im Dresdener Kupferstichkabinett gearbeitet hat, wird sich seiner freundlichen Hilfe und stets bereiten Unterstützung dankbar erinnern. Aber wenn er Bücher schreibt, und er hat viele geschrieben, macht er seltener Freude. In diesem Fall hat er keine glückliche Hand gezeigt. Ist das Buch ein Gefälligkeitsdienst der Freundschaft, so mußte das deutlicher gesagt werden, als mit der vielleicht darauf hinzielenden Bemerkung auf Seite 3, daß die Monographie zum 50. Geburtstag des Künstlers erschienen sei. Trotz der Freundschaft hätte das Lob mit knapperem Maß zugeteilt werden müssen. *Jaro Springer*

1) Diese Kritik hat uns Springer vor seinem Auszug ins Feld geschickt; seine Freunde werden nicht ohne Bewegung hier die charakteristische Äußerung seines Temperamentes lesen; wir gedachten, sie erst in wieder friedlichen Zeiten zu veröffentlichen — dürfen sie aber nun wohl nicht zurückstellen. Die Redaktion.

BERICHTIGUNGEN

Herr Professor Henry van de Velde legt Wert darauf, festzustellen, daß die Lösung seines Verhältnisses zur Großh. Kunstgewerbeschule in Weimar durch freiwillige Kündigung seinerseits erfolgte (vgl. die Notiz in voriger Nummer).

Herr Professor Paul Schumann bemerkt, daß Max Lehrs' bedeutendes Werk »Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert«, von dem er kürzlich hier berichtete, nicht auf drei, sondern auf sechs Text- und Tafelbände berechnet ist. Der dritte Band ist soeben im Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien erschienen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVI. Jahrgang 1914/1915 Nr. 44. 21. September 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Vom 1. Oktober ab erscheint die Kunstchronik wieder wöchentlich

KRIEGSTAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE IN BRÜSSEL

Der Tag für Denkmalpflege, der im vorigen Jahre in Augsburg stattfinden sollte, mußte des Krieges wegen ausfallen, und auch in diesem Jahre erschien es nicht tunlich, den Tag zu berufen. Da war es ein glücklicher Gedanke, eine Kriegstagung einzuberufen, in der die neuen Aufgaben, die der Krieg für die Denkmalpflege geschaffen hat, beraten werden sollten, und nicht minder glücklich war es, daß die Hauptstadt Belgiens dazu ausersehen wurde, weil sie inmitten und in der Nähe der kunstgeschichtlich wichtigen alten Kulturstädte und Ortschaften liegt, deren Denkmäler infolge größerer oder geringerer Beschädigungen während des Krieges am meisten baldiger Fürsorge bedürfen. Geh. Hofrat Dr. v. Öchelhäuser (Karlsruhe), zurzeit als Adjutant in Antwerpen, Geh. Regierungsrat Dr. Clemen, der von der preußischen Regierung mit der Wahrung der Interessen der Denkmalpflege in den besetzten Gebieten Belgiens betraut ist, und Geh. Hofrat Dr. Cornelius Gurlitt (Dresden) traten dem Gedanken näher und brachten eine wohlgeeignete Tagesordnung zustande. Entscheidend war, daß der Generalgouverneur in Belgien Generaloberst Freiherr von Bissing bereitwillig das Protektorat der Tagung übernahm. Dr. Hensler aus Dresden übernahm die Vorbereitung des Tages an Ort und Stelle. Sorgsam und umsichtig vorbereitet, verlief die Tagung, vom Geh. Hofrat Dr. v. Öchelhäuser mit gewohntem Geschick geleitet, sehr glücklich und brachte gute Ergebnisse. Selbstverständlich konnte zu der Tagung nur ein beschränkter Kreis von Teilnehmern eingeladen werden. Außer den Mitgliedern des vorbereitenden Ausschusses des Tages für Denkmalpflege, nahmen noch eine Reihe anderer hervorragender Kunsthistoriker und Architekten, Vertreter der deutschen Verwaltung in Belgien und Nordfrankreich, Vertreter der Denkmalpflege bei den Regierungen einiger deutscher Bundesstaaten, sowie auch einige hervorragende Männer der Denkmalpflege aus Österreich und der Schweiz teil.

Der Eröffnungsabend Sonnabend den 28. August, zu dem ein weiterer Kreis deutscher Offiziere und Beamter Belgiens eingeladen war, fand im Sitzungssaale der belgischen Abgeordnetenkammer statt. Exzellenz von Bissing begrüßte die Teilnehmer mit warmen Worten und sprach seine Genugtuung aus, daß die Anregung zu der Kriegstagung so großen Anklang gefunden habe. Mit gehaltvollen Ausführungen würdigte er die Bedeutung der Denkmalpflege sowie die alten Kunstdenkmäler Belgiens und wünschte der Tagung vollen Erfolg.

Alsdann sprach Prof. Clemen in zweistündigem glänzendem Vortrag über den Krieg und den Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatze. In ernster Weise wies er alle die Vorwürfe zurück, die der deutschen Kriegführung gemacht worden sind; er betonte, daß Deutschland das klassische Land der Denkmalpflege ist, daß uns die Gegner die Beschießung von Reims und anderen Städten nebst den darin befindlichen bedeutsamen Baudenkmälern aufgezwungen haben. Wirksam wies er im Gegensatz dazu hin auf die Beschießung Roms durch Oudinot im Jahre 1849, auf die Zerstörung Delhis durch die Engländer 1857, auf die Beschießung Brüssels durch Villeroy 1695. Auch haben die Franzosen durch ihre neuere kirchliche Gesetzgebung eine ganze Reihe hervorragender Kirchenbauten geradezu dem Verderben überliefert. Die weitaus größte Mehrzahl der belgischen Städte, zumal der großen Kunststätten, sind unbeschädigt geblieben, weil Zerstörungen ohne Not den Deutschen ganz fern liegen. Der Kriegsnotwendigkeit wegen aber haben die Engländer Dixmuiden u. a. zerstört, und die Franzosen sind insofern schuldig, als sie die gefährdeten Kunstdenkmäler nicht planmäßig gegen Granaten u. ä. geschützt haben. An den unersetzlichen Verlusten an Menschenleben und an Kunstwerken trägt nicht die Barbarei der Deutschen, sondern die Barbarei des Krieges die Schuld, und die Verantwortung dafür haben die Männer, die diesen entsetzlichen Krieg heraufbeschworen haben. Eine lange Reihe ausgezeichneter Lichtbilder erläuterte den für die Tagung grundlegenden Vortrag.

In der geschlossenen Versammlung am Montag den 29. August begrüßte Herr v. Öchelhäuser die Versammlung mit warmen Worten, besonders die Schweizer und Österreicher, er gedachte des verstorbenen Bürgermeisters Charles Buls von Brüssel und betonte, daß die Versammlung ihres vertraulichen Gepräges wegen sich auf einen engeren Kreis habe beschränken müssen. Für die Österreicher dankte der k. k. Ministerialrat Ritter von Förster-Streffleur, für die Schweizer der Zürcher Architekt Eugen Probst, der Verfasser der ausgezeichneten Schrift: Eindrücke eines Neutralen in Belgien (131. Flugschrift des Dürerbundes, Georg D. W. Callwey, München).

Sodann berichtete Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ritter von Falke (Berlin) über die Fürsorge für die Denkmäler in Belgien. Auch er betonte, daß die zerstörten Kunstwerke nur der Kriegsnotwendigkeit zum Opfer gefallen sind, daß die wenigen beschädigten Kunstwerke und Baudenkmäler leicht wieder hergestellt werden können. Geraubt, verschleppt oder sonstwie

verloren ist nichts. Gewisse Hauptstücke der berühmten Kunstschätze, auch die Gemälde des Museums zu Antwerpen wurden von den belgischen Behörden gehörigerweise verpackt und in Kellerräumen geborgen. Von wirklich bedeutenden Kunstwerken sind nur die Universitätsbibliothek zu Löwen und vier Gemälde der Brüsseler Schule in der verbrannten Kirche zu Beyghem vernichtet worden, sonst nichts. Von den bekannten und berühmten Monumentalbauten ist ebenfalls nichts rettungslos beschädigt, außer dem Rathaus zu Dendermonde. Die Heilung der unbedeutenden Schäden im Dom St. Peter zu Löwen ist bereits in Angriff genommen. Überall wo es nötig ist, wurden Notdächer angebracht und die Granatenlöcher ausgemauert. Die Erfahrung, daß zahlreiche Fensterscheiben und Glasgemälde in Mecheln und Lier durch den Luftdruck der platzenden Granaten in weitem Umkreise zersplittert worden sind, legt es nahe, die unersetzlichen Schätze der Glasgemälde in Westdeutschland wie im Elsaß vor Fliegerbomben entsprechend zu schützen.

Weiter berichtete Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Clemen über die Fürsorge für die Kunstdenkmäler in den besetzten Teilen Frankreichs. Er konnte feststellen, daß hinter der Front Longwy, Longuyon und Rethel erheblichen Schaden aufweisen, daß aber in Lille, Douai, Cambrai, Valenciennes, St. Quentin, Laon, Noyon und allen anderen denkmalreicheren Städten der Kriegsfront die bedeutenden Bauten nicht oder so gut wie nicht gelitten haben. Was in Lille und St. Mihiel an Baudenkmälern beschädigt ist, läßt sich leicht wiederherstellen. In dem 5—10 km breiten Gürtel an der Kampffront sind die Ortschaften natürlich stark beschädigt worden, aber seitdem die Etappen eingerichtet sind, ist auch die Fürsorge für die Denkmäler eine ernste Aufgabe für die Verwaltung geworden. Zwischen Metz und Côte Lorraine sind eine Reihe der wertvollsten beweglichen Denkmäler abtransportiert und in deutsche Schutzhaft genommen, oder auch dem nächsten französischen Museum oder einer französischen Mairie übergeben worden. Die berühmte Grablegung mit dreizehn lebensgroßen Figuren von Ligier Richier in der Stephanskirche zu St. Mihiel ist gleich anderen Werken durch Holzverschläge und Sandsackpackungen geschützt. Die Schlösser und Landsitze, aus denen im Winter der einfachen Lebenspflicht wegen vieles entnommen wurde, stehen jetzt unter dem besonderen Schutz der Etappen. Die Schätze der Museen zu Lille und Valenciennes sind durch die Direktoren in den Kellern geborgen, was sich wegen der Fliegerbomben auch weiterhin empfiehlt. (Ausführliches über dieses alles steht in der 132. und in der 146. Flugschrift des Dürerbundes, beide von Paul Clemen.)

Weiter sprach Ministerialrat Ritter von Förster-Streffleur über die österreichische Kriegsdenkmalpflege. In Galizien hat der Konservator das Gebiet bereist und es sind gemäß seinen Vorschlägen die notwendigsten vorläufigen Sicherungen bereits ausgeführt (vgl. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege Bd. XIV, Nr. 4/5). Ferner haben die Konservatoren von Tirol und Küstenland die wichtigsten Stücke der Kirchenschätze in den bedrohten Gebieten geborgen. Eine Liste der wichtigsten Baudenkmäler wurde in Druck gelegt und allen Truppenteilen übergeben mit Befehl, sie nach Möglichkeit vor der Belegung mit Truppen zu bewahren, die Sakristeien im besonderen überall zu sperren. Für die besetzten Teile Russisch-Polens beantragt der Konservator beim Armeekommandanten alle nötigen Maßregeln der Denkmalpflege. Im Anschluß an diesen Bericht beschloß die Tagung, an die beiden verbündeten Regierungen Eingaben zu richten, in denen eine geordnete Denkmal- und Kunstpflege auch für die besetzten Gebiete im Osten und gemeinsames Vorgehen der deutschen und der österreichisch-ungarischen Denkmalpflege beantragt wird.

Besonders bemerkenswert waren sodann die Verhandlungen über den Krieg und die Denkmalpflege, Anregungen und Vorschläge zur weiteren Ausgestaltung des öffentlichen Denkmalschutzes auf Grund des § 27 der Haager Konvention. Den einleitenden Vortrag hielt Cornelius Gurlitt, auf Grund besonderer Aufforderung sprachen dazu Geh. Justizrat Dr. Zitelmann (Bonn) und Prof. Dr. Vetter (Bern). Der Verhandlungsbericht soll der Kaiserlich deutschen Regierung als Material eingereicht, sonst aber nicht veröffentlicht werden.

Weiter sprach der Beigeordnete der Stadt Köln Carl Rehorst, seit kurzem Referent für Städtebau und Hochbauwesen in der deutschen Zivilverwaltung Belgiens, über die künftigen Aufgaben des Städtebaues in Belgien. Die ersten Schwierigkeiten der Aufgabe liegen darin, daß es an staatlichen Mitteln für ihre Lösung fehlt, daß auch die — gesetzlich erlaubten — Ortsstatute gegen Verunstaltung der Ortsbildung noch nirgends erlassen sind. Dafür muß gesorgt werden; auch dafür, daß die Freiheit und Willkür liebenden Belgier sich den baupolizeilichen Bestimmungen auch fügen, wenn an Stelle der zerstörten neue Bauten entstehen sollen, die den neuzeitlichen Forderungen der Technik und der Volksgesundheitspflege auch nur einigermaßen entsprechen. Ferner müssen Fluchtlinien und Bebauungspläne entworfen und bearbeitet und dabei die allgemein anerkannten Grundsätze neuzeitlicher Stadtbaukunst zur Geltung gebracht werden, die den Belgiern noch recht fern liegen. Für die Wiederherstellung zerstörter und beschädigter Baudenkmäler stellte Rehorst folgende Sätze auf:

1. Öffentliche oder private Bauten von künstlerischem oder geschichtlichem Werte, die beschädigt oder nur teilweise zerstört sind, werden in den alten Formen wiederhergestellt.
2. Alle öffentlichen und privaten Bauten von künstlerischem oder geschichtlichem Werte, die ganz oder in ihren wesentlichen Teilen zerstört sind, werden keinesfalls in den alten Formen wieder aufgebaut.
3. Alle Neubauten an Stelle der zerstörten müssen architektonisch anständig sein, in ihrer Formensprache die Zeit ihrer Entstehung erkennen lassen

und sich dem Charakter der örtlichen Bauweise nach Möglichkeit anschließen.

4. Von Freilegungen ist grundsätzlich Abstand zu nehmen.

Bei der in Belgien herrschenden Altertümelei fällt der Bauberatung die nicht ganz leichte Aufgabe zu, hier Wandel zu schaffen, damit vor allem die Harmonie der Stadtbilder als oberster Grundsatz zur Geltung kommt. Da grundsätzlich belgische Architekten die Bauaufgaben in Belgien lösen sollen, muß die Bauberatung mit allem Nachdruck durchgeführt werden, soll anders nicht die Zukunft für alle mißglückten Kunstleistungen belgischer Architekten an Stelle der im Kriege zerstörten alten Bauten den deutschen »Barbarismus« verantwortlich machen.

Der Redner streifte dann noch die Frage, wie bei der Wiedereinrichtung der Wohnstätten neuer Hausrat beschafft und daher vielleicht alte Handwerkskunst wiederbelebt und gefördert werden könne und schloß mit dem Wunsche, daß, wie sich die deutsche Verwaltung schon in vielen Punkten für Belgien segensreich erwiesen habe, auch die deutsche Stadtbaukunst hier gute Früchte zeitigen möge, damit wirklich neues Leben aus den Ruinen blühe.

In der Besprechung des Vortrags wurde das sklavische Kopieren alter Gebäude und Formen allgemein verworfen, indes befürworteten einzelne Redner, daß man die alten Formen nicht schlechthin verwerfe; in freier Anlehnung daran könnten wohl einwandfreie Werke geschaffen werden. Eine grundsätzliche Bevormundung und zwangsweise Beeinflussung der Belgier wurde verworfen. Dabei ist aber doch die herrliche Grand' Place in Brüssel das überzeugende Beispiel davon, was durch Zwang und Strafandrohung auf dem Gebiete des Städtebaues geschaffen werden kann! Auch Exzellenz Freiherr v. Bissing ergriff das Wort und erklärte sich in einer prächtigen freimütigen Rede mit Rehorsts Plänen einverstanden.

Zum Schluß berichtete Dr. ing. Lindner, Geschäftsführer des Bundes Heimatschutz, über Heimatschutzfragen in Ostpreußen. Zerstört sind in Preußen 24 Städte, beinahe 600 Dörfer, ungefähr 300 Güter und über 30000 Gebäude; aus über 100000 Haushaltungen ist der Hausrat völlig vernichtet oder verschleppt; allein für den Wiederaufbau der Gebäude werden etwa 300 Millionen Mark erforderlich sein. Hilfe wird außer durch Geld geleistet durch ein Hauptbauberatungsamt, durch 20 Bezirksarchitekten, die u. a. Bebauungspläne mit aufzustellen und zu prüfen, auch beim Bau mit zu raten haben, auch durch eine Baustoff-Einkaufsgenossenschaft. Zur Besserung der gesundheitlichen Verhältnisse und des Verkehrs sind Umlegungen nötig. Die Bauordnungen sind neu durchgearbeitet worden; die baupolizeilichen Anordnungen sollen nach den örtlichen und landschaftlichen Verhältnissen abgestuft werden. Wirtschaftlichkeit (Vermeidung unnützer kostspieliger Anforderungen) und Sorge für das Stadtbild sind besonders berücksichtigt. Ortsstatute gegen Verunstaltung sollen erlassen werden. In bezug auf den Baustil, in dem gebaut werden soll, sprach der Redner gegen Bestrebungen, Fremdartiges in Ostpreußen einzuführen und dem Heimatschutz falsche Absichten unterzuschieben. Es handelt sich beim Wiederaufbau darum, die einheimische Bauweise gemäß den gegenwärtigen Bedürfnissen weiter zu entwickeln, einfach, sachlich und zweckmäßig. Der Bund Heimatschutz wird eine Sammlung mustergültiger alter Bauanlagen als ein praktisches Hilfs- und Handbuch für den Wiederaufbau herausgeben. Es wird sich dadurch herausstellen, daß die Provinz eine Baukultur namentlich im 18. und im Beginn des 19. Jahrhunderts hatte, aus der wir bei richtiger Deutung und der notwendigen Berücksichtigung aller modernen und der berechtigten heimatlichen Anforderungen Ungeahntes schöpfen können. Der Heimatschutz wünscht kein Kleben am Stil der Vergangenheit, sondern eine gesunde starke Grundlage, die das Handwerk fördern und wieder selbständiger machen und verinnerlichen kann. Den Bezirksarchitekten soll die tausendfache Arbeit durch Normalien, z. B. für die wenige Meter langen einstöckigen Putzbauten mit Satteldach erleichtert werden; ebenso für allerbescheidenste ländliche Bauaufgaben, die ohne Motivchenhascherei den besonderen Geist der Gegend, vielleicht des Orts atmen können. Auch für Einzelheiten sollen Vorbilder gegeben werden.

In der Aussprache machte ein Redner die ansprechende Bemerkung, man solle hierbei den Burgfrieden wahren, d. h. die Burgen in Frieden lassen. Weiter wurde ein ganz entschiedener Widerspruch gegen ein Vorbilderwerk für ländliche Bauten, das mit einer Art amtlichen Scheins umgeben ist, einstimmig angenommen.

Montag den 30. August unternahmen die Teilnehmer an der Kriegstagung mit Sonderzug einen Ausflug nach Mecheln, Löwen, Lier und Antwerpen. Sie hatten dabei reichlich Gelegenheit, sich von den Verwüstungen, die der Krieg an Wohnhäusern wie an Privateigentum angerichtet hat, durch den Augenschein zu überzeugen. Indes gewannen sie nicht minder die Überzeugung, daß in genauer Übereinstimmung mit den Berichten von Clemen, v. Falke und Rehorst an Monumentalbauten und hervorragenden Kunstwerken in der Tat nichts derart beschädigt worden ist, daß es nicht in kurzer Zeit wiederhergestellt werden könnte — ausgenommen die schon oben genannten beiden Fälle. Nur Böswillige oder vollständige Laien in Bausachen können etwas anderes behaupten.

Die Kriegstagung in Brüssel hat nach allem vollständig ihren Zweck erfüllt. Die Teilnehmer haben einen weitreichenden Überblick gewonnen über die Aufgaben, die der Denkmalpflege durch den Krieg zugewachsen sind. Sie haben sich überzeugt, daß das deutsche Generalgouvernement diese Aufgaben in zielbewußter sachverständiger Weise angefaßt hat; und weiter hatte der Tag für Denkmalpflege die Genugtuung, zu erfahren, daß die Grundsätze für Städtebau und Restaurierung alter Denkmäler, wie sie sich innerhalb des Tages seit fünfzehn Jahren durchgesetzt haben, in Carl Rehorst einen entschiedenen Vertreter ge-

wonnen haben, der sie zum Heile Belgiens beim Wiederaufbau der zerstörten Städte zur Geltung bringen wird. Die Beispiele, die er u. a. in Mecheln und Löwen vorführte, fanden den vollen Beifall der Teilnehmer. Auch für Galizien und die besetzten Teile Rußlands besteht die gleiche Aussicht; sie wird nachdrücklich unterstützt durch die Eingaben an die deutsche und die österreich-ungarische Reichsregierung. Daß die Dinge in Ostpreußen auf gutem Wege sind, zeigte Dr. Lindners Vortrag. Der entschiedene Einspruch gegen das unerfreuliche halbamtliche Vorlagenwerk für ländliche Bauten wird hoffentlich die angestrebte Verhübscherung durch unangebrachte Verzierungen und zusammengetragene Allerweltsmotivchen gründlich vereiteln. Die Aussprache über Erweiterung des völkerrechtlichen Schutzes der Kunstdenkmäler im Kriege zeigte die großen Schwierigkeiten dieser Frage, doch wird sie der Reichsregierung als Unterlage für die künftige Behandlung des Denkmalschutzes im Kriege sicherlich von Wert sein. Besonders erhebend war die Teilnahme der österreichischen Vertreter an der Tagung. Sie zeigte, daß Deutschland und Österreich-Ungarn nicht nur mit den Kriegswaffen in der Hand, sondern auch mit den Waffen der künstlerischen Kultur einig Hand in Hand zu gehen gewillt sind; so hat auch diese Tagung das Band zwischen den beiden verbündeten Staaten fester geknüpft. Die Teilnahme der beiden Schweizer zeigte endlich, daß auch diese Herren — bei voller Verwahrung des neutralen Standpunktes der Schweiz — sachlich mit den deutschen Denkmalpflegern übereinstimmen.

Weihe und Glanz erhielt die Tagung dadurch, daß der deutsche Generalgouverneur in Belgien Generaloberst Freiherr von Bissing Exzellenz das Protektorat übernommen hatte, daß er mit seinen höchsten Beamten an der Tagung teilnahm und mit voller Entschiedenheit sich zu den Grundsätzen des Tages für Denkmalpflege bekannte. So ist die Tagung glänzend verlaufen; sie lieferte einen neuen Beweis für den hohen Sinn deutscher Männer, die sich trotz Kriegesnot und trotz allen Verleumdungen der Gegner einmütig im besetzten Belgien zusammenfanden, um dort über Aufgaben der künstlerischen Kultur zum Besten dieses schwer heimgesuchten Landes zu beraten.

PAUL SCHUMANN

TIZIANS GEMÄLDE »JUPITER UND KALLISTO« BEKANNT ALS »DIE HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE«

VON RUDOLF SCHREY-FRANKFURT A. M.

Männiglich bekannt und durch Wiedergaben jeder Art Allgemeingut der Kulturmenschheit geworden, mit Recht viel gepriesen als Hauptwerk der italienischen »Hochrenaissance«, tritt uns jenes Gemälde Tizians entgegen, das wir mit den geheimnisvollen, einschmeichelnden Worten »Himmlische und irdische Liebe« zu bezeichnen pflegen. Schon nahe an anderthalb Jahrhunderte schieben sich diese scheuen Worte von alt zu jung, viel gedeutet, viel gedreht und doch noch nicht ausgeschöpft; nur allgemein empfunden als unzureichend. Kunsthistoriker, ebenso wie Archäologen und Philologen, zerfaserten den Namen und das Bild, ohne doch zu einem endgültigen Ergebnis zu gelangen. Wir könnten es uns wohl genug sein lassen mit dem unbestreitbaren Besitz des Bildes überhaupt, aber der Genuß auch des herrlichsten Bildwerkes ist selbst für den Kunstkenner nicht ganz restlos, wenn er keinen Namen finden kann, der die Darstellung kurz, doch erschöpfend bezeichnet; wir können uns damit nicht bescheiden, daß wir von »Zwei Frauen am Brunnen« sprechen, denn es ist dem, der sich nur im geringsten Maße mit der Kunst jener Tage befaßt hat, klar, daß dem Gemälde ein Anstoß von außen, eine geschichtliche Begebenheit, oder eine literarische Quelle voranging. Noch ist es also nicht gelungen, eine nur einigermaßen überzeugende Benennung zu finden; keinesfalls konnte die bisherige aufrecht erhalten werden, und so spricht man meist nur von der »sogenannten Himmlischen und irdischen Liebe«. Gibt es denn überhaupt — Geheimnisse des Glaubens sind ja hier ausgeschlossen — eine himmlische und irdische Liebe? Hat man Grenzscheiden, wo eine himmlische Liebe anfängt, irdisch zu werden, oder eine irdische himmlisch? Soll jene das Sinnbild der irdischen Liebe sein, die, nur spärlich von einem Gewandstreifen umspielt, irdische Leidenschaften wecken könnte? Doch nein, denn nie ist ein nackter Leib keuscher gebildet worden; er atmet eine Keuschheit, die menschliche Begierden gar nicht wecken kann, das Auge saugt nur die Schönheit der Form auf, in einem Zuge, ohne den bittern Nachgeschmack entfachter Leidenschaft. Oder ist diese die irdische Liebe, die sich angetan hat mit kostbaren Stoffen, vielleicht ihre Liebe verschenkt hat, um sich mit diesem Tand zu schmücken? Sie scheint des Reichtums nicht froh zu sein, ihr müder Blick verrät kein Genügen. Und so läßt sich dieses Fragespiel immer fortsetzen, ohne Ergebnis, außer dem der Haltlosigkeit der reizvollen, doch nichtssagenden Benennung.

Wir sind vielleicht am Ziele vorbeigeschossen, haben das Naheliegende nicht bemerkt, zerbrachen uns den Kopf über ganz einfache Dinge, menschliche Eigenschaften, die schon zu der Fabel vom Ei des Kolumbus Veranlassung gaben. Lassen wir einmal das Bild vor unserem Auge vorüberziehen. Links im Hintergrund sprengt eine Reiterin dem Tore einer befestigten Stadt zu, die zum Verwechseln denen ähnlich ist, die wir auf Giorgiones allbekannter Dresdner Venus (von Tizian vollendet) und auf Tizians »Noli me tangere« in der Londoner Nationalgalerie vorfinden. Die Aufgabe, den Mittelgrund zu beleben, hat ein Häschenpaar, Sinnbilder der Fruchtbarkeit, übernommen. Den Vordergrund beherrscht ein Marmorbecken, das eine Quelle aufgenommen. Am Rande links sitzt die bekleidete Schöne, rechts kaum mehr als angelehnt die Unverhüllte, zwischen beiden plätschert lustig im Wasser Amor. Am Brunnen, der antiken Sarkophagen ähnelt, ein Relief mit skizzenhafter Andeutung eines Pferdes und von sieben nackten Gestalten, über die noch die Meinungen geteilt, wel-

chem Geschlechte sie angehören. Rechts im Hintergrund ein Dorf, von einem Turm überragt, an der Ausbuchtung eines Flusses gelegen, weiter nach vorne zwei Reiter, von denen der linke anscheinend einen Falken auf der Faust hält, die beiden Hunde der Jäger haben ein Häschen aufgeschreckt, das der von einem Hirten behüteten Schafherde zuflieht, bei der sich auch am Rande des Gehölzes ein Liebespaar niedergelassen. Links Berge von mäßiger Höhe, nach rechts flacht sich das Land gegen das im Hintergrund sichtbare Meer ab. Es ist die Zeit zwischen Licht und Dunkel, daß es nicht morgens, sondern abends ist, nimmt die Mehrheit an.

Auf dem Bilde fesseln überhaupt nur die zwei Frauengestalten, und es ist das Geheimnis des erhabenen Genius, welche Fülle von Gefühlen uns von denselben entgegenströmt. Vor ihnen wird auch der nüchternste Beschauer zum Nachdichter, und nie können Gebärden und Blicke ganz ausgeheimnißt werden. Die fast Hüllenlose verheißt der anderen, nur noch halb Zagenden, ungeahnte Wonnen, und daß dies nicht vergeblich sein wird, kündet uns Amor, der in kindischer Freude mit seinen Händchen im Wasser plätschert. Ja, es ist eine »Überredung zur Liebe«, doch brauchen wir nicht den Glücklichen zu suchen, für den die Göttliche wirbt, den Preis ihrer Überredung will sie selbst einheimsen. Ein gewagtes Wort, doch in den Fabeln der Götterliebschaften ist kein Ding unmöglich. Von Juno eifersüchtig bewacht, versteht es doch Jupiter durch Annahme der verschiedensten Gestalten, seine Gattin und die von ihm zu Betörenden zu täuschen, und gehen wir nun diese zahlreichen Götterliebschaften an der Hand von Ovids Verwandlungen durch, können wir unschwer die Unterlage für die Schöpfung Tizians nachweisen. Ovid berichtet, daß Jupiter, um sich der jungfräulichen Kallisto nahen zu können, die Gestalt Dianens annahm, der von Kallisto hochverehrten Göttin der Jagd, in deren Gefolge sie, des arkadischen Königs Lykaons Tochter, gleichsam als Gastnymphe, pürschte. Das Gemälde behandelt also die Geschichte von Jupiter und Kallisto, genauer, doch weitläufiger ausgedrückt müssen wir es nennen: »Jupiter in Gestalt Dianens naht sich Kallisto.«

Nur noch das kurze Beweisverfahren. Schälen wir die Begebenheit aus Ovids blumigem Wortreichtum heraus, wird uns dies kund: Kallisto, die eifrige Jägerin und Dianens Liebling, betritt bei Sonnenuntergang eine Waldung; Jupiter, sie müde und unbewacht sehend, naht sich ihr in Gestalt Dianens, und so gelingt es ihm, sie zu betören. Juno rächt nach Monden ihre beleidigte Gattenehre grausam, denn sie »ergriff an der Stirn ihr die Locken und warf sie vorwärts hin auf die Erde«: Kallisto nimmt allmählich die unförmige Gestalt einer Bärin an; als solche irrt sie umher und ist eines Tages in Gefahr, von ihrem und Jupiters Sohn Arkas getötet zu werden, doch Jupiter erbarmt sich beider und stellt sie in die Reihe der Gestirne, dort werden sie als großer und kleiner Bär nachbarlich vereint. So Ovid. Prüfen wir die Nachdichtung Tizians, so sehen wir links Kallisto der Burg ihres Vaters zusprengen, dann sitzt sie am erquickenden Born, müde von der Jagd und bedürftig des Bades, das Gefäß[1]) unter ihrer Linken birgt wohl die duftenden Salben, die schweren Handschuhe sind die einer Jägerin oder Falknerin; Jupiter hat sich zu ihr gesellt in Gestalt der von ihr verehrten Diana. Das Gefäß in der Linken Jupiters, dem eine Flamme und Rauch entsteigt, ist vielleicht das ungewöhnlich dargestellte Zeichen Lunas, denn Luna, die Mondgöttin, und Diana verschmelzen häufig zu einer Person. Die angedeuteten reliefartigen Darstellungen führen uns die Rache Junos vor, links reißt Juno Kallisto bei den Haaren vom Pferde, rechts hat die Göttin Kallisto züchtigend zu Boden geworfen, und schon nimmt ihr Körper unförmige Gestalt an, zwei Nymphen sehen erschreckt zu. Rechts blicken wir in arkadische Fluren, mit Jägern und einem Schäferidyll.

Es drängt sich nun nach diesen etwas trockenen Betrachtungen die nachschöpfende Phantasie vor, und sie wollen wir zu ihrem Rechte kommen lassen. Eine leidenschaftliche Verehrerin des Waidwerks, ganz eingenommen von ihrer Liebhaberei, weist die drängende Bewerbung eines zu ihr in Liebe Erfüllten ab, doch dann, da sie ersehen, daß auch er ein eifriger Jäger, führt sie eben diese Leidenschaft ihm zu. Konnte es für die Hochzeit dieser Verehrerin Dianens ein sinnigeres Geschenk geben, als diese Schöpfung Tizians, die, vielleicht noch unterstützt durch ein an Anspielungen reiches Hochzeitsgedicht, in die »Rettung eines ovidischen Opfers« ausklang. — Es müssen vornehme und reiche Venetianer gewesen sein, denn allem Anscheine nach hat der oder haben die Besteller zwei der bedeutendsten jungen venetianischen Maler, Tizian und Jacopo Palma, zu einem Wettbewerb veranlaßt; den Sieg errang Tizian[2]). Das Juwel von Tizians Hand ist uralter Besitz der Galerie Borghese in Rom, das Gemälde Palmas, zu den besten Werken des Meisters zählend, wurde 1907 für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. erworben. Die Maße beider Gemälde sind merkwürdig übereinstimmend, und beide sind wohl als Füllungen für einen bestimmten Platz vorgesehen.

* * *

Vorstehendes habe ich schon am 6. März 1908 in einer Frankfurter Tageszeitung ausgeführt; da man auf diesem Wege aber nur in den Genuß einer eintägigen Berühmtheit und noch dazu nur in dem betreffenden Landkreis gelangt, das Rätselraten vor dem

1) Eine Laute, die manche darin erkennen wollen, kann sicher nicht auf diese Weise am schmalen Brunnenrand im Gleichgewicht erhalten werden, außerdem finden wir ein gleiches Gefäß in den Händen der Samariterin am Brunnen auf dem Kupferstich von Giulio Campagnola (Kristeller 2).

2) Bekannt ist der Wettbewerb zwischen Tizian, Palma und Pordenone um das Altarbild für die Bruderschaft vom heil. Petrus Martyr für dessen Altar in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig, aus welchem der erstere als Sieger hervorging; die oben ausgesprochene Vermutung ist daher nicht fernliegend.



Bilde aber noch weiter seinen Fortgang nimmt, ist es wohl angebracht, meine Deutung in einer Kunstzeitschrift durch Wort und Bild des näheren auszuführen und zu belegen. Hoffentlich gelingt es mir, alle restlos zu überzeugen einzig im Interesse der Forschung, die endlich über diesen Punkt zur Tagesordnung übergehen könnte.

Durch das Wirrsal der bisherigen Deutungen führt uns am besten Olga von Gerstfeldt (in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, III. Jahrg., S. 365 ff.), die selbst wieder eine neue Auslegung versucht, dabei meine ihr nur auf Umwegen und ohne Begründung bekannt gewordene kühl beiseite schiebt (S. 369), ganz hingerissen von ihrer eigenen Nachdichtung, die uns ein Liebesmotiv aus Tizians Leben vorzaubern will. Neuerdings hat Jos. Poppelreuter (im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 38, S. 41 ff.) dem Gemälde abermals eine neue Deutung unterlegt, er kommt insofern der richtigen nahe, als er wenigstens Ovid als literarische Quelle anführt. Eine gelegentliche Erwähnung fand meine Deutung durch Georg Swarzenski im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission 1908 (Bemerkungen zu Palma Vecchios »Verführung der Calisto« im Städelschen Kunstinstitut) Seite 56. Die dortigen Erörterungen überheben mich der Notwendigkeit zu beweisen, wie naheliegend gerade Stoffe aus Ovids Metamorphosen bei den venetianischen Malern zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren; es bedarf auch nur eines Blickes in das Werk Giorgiones und seines Kreises, um diesem Stoffgebiet immer wieder zu begegnen.

Tizian hat die Dichtung in der freiesten Weise illustriert, so daß uns die beiden Frauengestalten im allgemeinen nur andeuten, daß es sich um eine Liebeswerbung handelt, was von fast allen Auslegern bisher angenommen wurde und sich als durchaus richtig erweist. Nur das Relief an der Vorderwand des Marmorbeckens benützte er seinen Bestellern gegenüber, um den Gegenstand etwas sinnfälliger, wenn auch nicht sofort in die Augen springend, anzudeuten. Und dieses Relief ist es, welches meist mit Gestammel beiseite gelassen oder auch vollständig mißdeutet wurde: einmal ist es der Sündenfall, dann wieder sieht man darin sogar die Darstellung widernatürlicher geschlechtlicher Betätigung. Da auch die größten Photographien dieses Relief undeutlich wiedergeben, nehmen wir unsere Zuflucht zur Zeichnung eines scharfsichtigen Kupferstechers. E. E. Schäffer fertigte diese Zeichnung in den 1840er Jahren vor dem Original in der Absicht, das Gemälde zu stechen, doch kam die Platte nicht zur Vollendung. Der Ausschnitt, der hier gebracht wird, zeigt uns in der linken Hälfte Kallisto, von Juno bei den Haaren gepackt, die rechte die beginnende Verwandlung der von Juno Gezüchtigten in die unförmige Gestalt eines Bären. Zwei Nymphen sind geängstigte Zuschauer. Damit werden die Strophen illustriert:

> Juno sprachs, und ergriff an der Stirn ihr die Locken und warf sie
> Vorwärts hin auf die Erde. Sie hob demütig die Arme.
> Doch es begannen die Arme von dunkelen Zotten zu starren . . .

Damit möchte ich mein Beweisverfahren schließen in der Hoffnung, daß diese Deutung als die richtige anerkannt wird; tatsächlich spricht alles auf dem Gemälde für dieselbe, nichts dagegen.

* * *

Wickhoff (im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XVI, 99 ff.) hat uns bei dem Versuch der Deutung von Gemälden Giorgiones und seines Kreises in allzu entlegene Gefilde antiken Schrifttums geführt; er selbst gibt zu, daß diese Quellen und deren Kommentare den Künstlern weitab lagen und behilft sich damit, daß ihnen die Stoffe von gelehrten Freunden zugetragen wurden. Ich kann in Giorgiones »Die drei Philosophen« in der Wiener Galerie beim besten Willen nichts anderes sehen (unabhängig von Crowe

und Cavalcaselle) als eine Darstellung der drei Lebensalter des Mannes: den wißbegierigen, lerneifrigen Jüngling, den ernsten gereiften Mann, der auf der Scheitelhöhe des Lebens steht, rückschauend auf das von ihm Geleistete und abwägend das, was ihm im verbleibenden Rest noch zu tun übrig bleibt (erfassen wir doch einmal den tiefen Sinn des »Schwabenalters«!), endlich den schon von der Welt abgewandten Greis, der zufrieden auf sein Lebenswerk hinweist. Schüchtern möchte ich die »Familie des Giorgione« (Venedig, Pal. Giovanelli) auch als eine freie Illustration zu Ovids Metamorphosen in Anspruch nehmen; das Gemälde zeigt wohl Deukalion und Pyrrha nach der Flut, die alles dahingerafft, bis auf diese selbst; die Wasser verziehen sich, sinnend steht Deukalion, sorglos dagegen sehen wir Pyrrha, Trost findend in ihrer Mutterschaft.

Die rechte Seite des Cassonebildes in Padua (Justi 45 »Erysichthons Frevel und Bestrafung«) ist wohl zwangloser als die ermüdete Kallisto zu deuten, der sich Jupiter in Gestalt Dianens naht, allerdings in fast häßlichem Körper, die Figur am Baume kann wohl schwerlich einen Jüngling darstellen. Noch eine beiläufige Bemerkung zu Giorgione; zu dem Bildnis in Berlin: die Buchstaben auf der Brüstung V V sind meiner Meinung nach die Abkürzung eines Wahlspruches, in diesem Falle Vanitas Vanitatum; schon Justi (Giorgione I. Bd. 135) vermutet die Abkürzung irgend eines Sinnspruches, wie ich eben sehe. Endlich ist das Gemälde der Dresdner Galerie Nr. 186 »Nach Giorgione, Das Horoskop« wieder nur als »Die Lebensalter« zu erkennen, wozu der dem Greis beigegebene Phönix, das Sinnbild ewiger Verjüngung, vorzüglich paßt. Es hatte gewiß viel Verlockendes, Giorgione mit dem Haus Este in Verbindung zu bringen, aber es geht doch nicht an, dieses Tier, dessen Körperformen denen einer Gans nahekommen, als das Wappentier der Este — weißer Adler — anzusprechen.

ZUM GEDÄCHTNIS VIKTOR MOESSINGERS

GEBOREN 8. OKTOBER 1857,
GESTORBEN 9. AUGUST 1915

Die Stadt Frankfurt hat durch den unlängst erfolgten Tod von Viktor Moessinger einen ihrer verdientesten Bürger verloren. Im Besitze einer unabhängigen sozialen Stellung, die er sich aus eigener Kraft erworben, ein unermüdlicher Arbeiter, selbstlos und hilfsbereit, wo immer man seiner bedurfte, war er mit dem öffentlichen Leben seiner Vaterstadt in jeder Richtung verwachsen. Vor allem aber war es die Pflege der künstlerischen Interessen, auf die ihn seine Neigung hinwies. Der Aufschwung, der dem Frankfurter Museumswesen seit etwa fünfzehn Jahren beschieden gewesen ist, hat an ihm einen seiner rührigsten und einsichtsvollsten Vorkämpfer gehabt.

Seiner Natur war eine schöngeistige Richtung von Haus aus eigen, aber seine Schule hatte er doch nicht im gelehrten Stande, sondern im kaufmännischen Berufe durchgemacht; seine abschließende Bildung hatte ihm ein langjähriger Aufenthalt in der Fremde gegeben. So ist ihm auch immer etwas von dem wetterfesten Typus des Auslanddeutschen eigen geblieben, nicht zu seinem und seiner Mitbürger Schaden. Die Entschiedenheit der Initiative, mit der er sich, seitdem er 1885 aus Paris in die Heimat zurückgekehrt war, in den Dienst der Allgemeinheit stellte, kennzeichnen den Mann des Entschlusses und der Tat. Bald sah ihn das Freie Deutsche Hochstift wie später auch der Kunstverein unter seinen Mitarbeitern, und wenige Jahre schon nach seiner Heimkehr hatte ihm das Städelsche Kunstinstitut zwei wertvolle Schenkungen zu verdanken, ein Bild seines Landsmannes Schreyer, des Pferdemalers, und Uhdes »Emmausjünger«.

Die Zeit seiner intensivsten Mitwirkung an der Gestaltung der heimatlichen Kunstverhältnisse war gekommen, als es im Jahre 1899 gelang, einen »Städelschen Museumsverein« ins Leben zu rufen, um der mit der Ungunst ihrer finanziellen Lage schwer ringenden Städelschen Stiftung einen festeren Rückhalt zu verleihen. Eine der ersten Persönlichkeiten, welche die Begründer jenes Vereins ins Auge faßten, war M., und er hat die Hoffnungen, die damals auf ihn gesetzt wurden, nicht getäuscht. Bescheiden zurückhaltend im Austausch der Meinungen, aber zäh ausdauernd im Handeln, wenn es galt, alle Kräfte für ein einmal gewähltes Ziel einzusetzen, dazu mit hervorragenden praktischen Fähigkeiten ausgestattet, war er dort eben an der rechten Stelle. In jener Zeit, als in Frankfurt noch keine Millionenstiftungen an der Tagesordnung waren und vor allem auch die Instanzen der städtischen Verwaltung dem Institut gegenüber noch eine abwartende Haltung einnahmen, waren die Arbeitsziele des neuen Vereins unschwer festzulegen. Von hoffnungslosen Versuchen, in den bereits damals heftig entbrannten Konkurrenzkampf des internationalen Bildermarktes einzugreifen, hatte die Leitung der Anstalt schon vordem Abstand genommen. Die aus älterer Zeit vorhandene Sammlung war zu gut, als daß sie durch den Ankauf von Mittelmäßigkeiten hätte gewinnen können, das Gute aber unerschwinglich hoch im Preise, namentlich wenn man etwa an Werke älterer Meister hätte denken wollen. Eher konnte einmal ein Gelegenheitskauf an modernen Bildern glücken, besonders aber empfahl es sich, auf die reichlich vorhandenen Schätze einheimischer Kunst zu achten, die Werke des Cronberger Kreises und die noch vielfach verkannte jüngere Gruppe der Viktor Müller, Scholderer, Thoma, Steinhausen, Trübner, Persönlichkeiten, deren Namen heute jedermann geläufig sind, die aber damals selbst in Frankfurt nicht allgemein bekannt oder gar als gefährliche Neuerer verdächtigt waren. Hier einzusetzen ließ der neue Museumsverein seine erste Sorge sein. Und bald zeigte sich, daß seine Mittel auch weiter hinausreichten. Die ganze Münchener Gruppe derer um Thoma und Trübner konnte mit in den Bereich der Anschaffungen gezogen werden, vor allem durfte man nun aber auch seine Wünsche auf andere, kostspieligere Gegenstände richten: 1900 gelang der Ankauf eines Liebermann, des schönen frühen Bildes

der »Holländischen Waisenmädchen«, 1902 der eines Leibl, und zwar wieder eines Hauptwerkes, des »ungleichen Paares« vom Ammersee. Die Erinnerungen, die sich an diese Anfänge knüpften, gehörten für Moessinger, wie er oft gesagt hat, zu den schönsten seines Lebens; die Jahre, die sie füllten, waren belebt von einem Gefühl der Hoffnung, wie dem, mit welchem der Anblick einer aufgehenden jungen Saat erfreut.

Den wichtigsten Gewinn jener Jahre aber bildete ein zunehmendes Vertrauen, das die Bürgerschaft und endlich auch die städtischen Behörden zu der neuen Gestaltung der Dinge faßten. Es zeigte sich in dem vermehrten Zufluß freiwilliger Geldspenden, die 1905 sogar den Ankauf eines umfangreichen Rembrandtschen Gemäldes, der »Blendung Simsons«, ermöglichten, in der Überweisung von Legaten, wie der Schaubschen und der Pfungstschen Stiftung, vor allem aber darin, daß nun auch die Stadt aus ihrer früheren Zurückhaltung heraustrat. Bekannt sind die Bemühungen des damaligen Oberbürgermeisters Adickes, die schließlich zu der Begründung eines neuen, verwaltungstechnisch mit der alten Städelschen Stiftung nahe verbundenen Städtischen Museums führten, das seine Bestände in einem überraschend schnellen und vielseitigen Wachstum auszubauen wußte. In allen diesen Entwicklungsvorgängen bildete Moessingers beratende, vermittelnde oder auch energisch zugreifende Tätigkeit auch jetzt wieder eine von allen Beteiligten gleich dankbar gewertete Unterstützung. Diese wuchs noch an Bedeutung, nachdem ihm im Jahre 1910 das Ehrenamt eines unbesoldeten Stadtrats anvertraut worden war, das seine Arbeitskraft zwar auch nach zahlreichen anderen Seiten des städtischen Haushaltes, wie namentlich der Finanzwirtschaft, in Anspruch nahm, ihm aber doch noch Zeit ließ, um auch in der weiteren Ausgestaltung des Museumswesens mitzuwirken, und zwar nunmehr in der Eigenschaft eines Magistratsdeputierten, sowohl in der Kommission für die neue Städtische Galerie, als auch in der für Kunst- und Altertumsgegenstände. So war er auch beteiligt an den Verhandlungen mit der Administration des Städelschen Kunstinstituts, die eine teilweise Vereinigung von deren Kunstbesitz mit dem städtischen in dem durch einen Anbau zu erweiternden Städelschen Galeriegebäude bezweckten, und damit die Aussicht auf eine ebenso notwendige als dankbar begrüßte Neuerung eröffneten. Ebenso begleitete er aber auch die Neuerwerbungen der städtischen Sammlungen, namentlich die des im Liebighause aufgestellten Museums, mit altgewohnter Teilnahme und überdies, wie er stets gewohnt gewesen, mit namhaften finanziellen Beihilfen. Mit ganzer Seele hing er an diesen Aufgaben, und einzelne der damit verbundenen Verhandlungen versetzten ihn in eine geradezu fieberhafte Spannung.

Bei der Entfaltung eines solchen praktischen Eifers konnte es manchmal scheinen, als ob der Geschäftsmann und der Organisator in ihm den Sieg über den Kunstliebhaber davongetragen hätte. Allein die Frage nach den reinen künstlerischen Werten bildete für ihn im Grunde doch immer das Hauptproblem, ja in dem Maße seiner inneren Anteilnahme konnte der Näherstehende zuweilen geradezu ein unbewußt ausgesprochenes künstlerisches Bekenntnis wahrnehmen, wie dies namentlich bei zweien der unter seiner kaufmännischen Mitwirkung erworbenen Werke zutraf, dem großen Rembrandt und dem Alabasteraltar aus Rimini. Ein starker Wirklichkeitssinn, verbunden mit einer leicht erregbaren dichterischen Empfänglichkeit, waren die hauptsächlichen Organe, mit denen er sich künstlerischer Eindrücke zu bemächtigen pflegte. Dafür war auch die kleine, aber gewählte Sammlung neuerer Bilder bezeichnend, mit denen er sich in seinem eigenen Hause umgeben hatte. Thoma, Trübner, Lugo, Scholderer, Röderstein und Böhle waren da in ausgesuchten Stücken zu finden, daneben auch einige ganz moderne Franzosen. Diese letzten konnten zugleich an den Weitblick erinnern, der ihrem Besitzer von den Kollegen in der städtischen Verwaltung in seinen amtlichen Maßnahmen nachgerühmt wurde, mit dem er aber ebenso auch die künstlerischen Dinge übersah. Der schöne Sisley, der als seine Stiftung im Städelschen Institut hängt, war wohl, von Tschudis Berliner Ankäufen abgesehen, das erste impressionistische Bild, das in eine deutsche Sammlung gelangt ist. Später fügte er diesem das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh hinzu. Er war sich nicht im Unklaren darüber, daß er namentlich mit dieser letzten Schenkung in der Öffentlichkeit angegriffen werden könnte. Allein die Unmittelbarkeit, mit der diese Art von Seelenschilderung ohne alle Mittel das einfach Menschliche gibt, hatte es ihm angetan. Überflüssig zu sagen, daß ihm alle Modetorheit fernlag, wenn er sich darauf einließ, die künstlerische Eigenart auch eines fremden Volkscharakters ohne Voreingenommenheit gelten zu lassen. Es mußte nur in irgend einer Form das persönliche Erlebnis für ihn darin gegeben sein.

Und doch war letzten Endes sein Verhältnis zu der Welt des künstlerischen Gestaltens nicht im Persönlichen begründet und noch weniger darauf beschränkt. Er war zu sehr an politisches und soziales Denken gewöhnt, als daß ihm ein Besitzen oder Genießen nur für sich selbst hätte genügen können. Er war der Ansicht, daß jeder künstlerischen Tat ein sittlicher Grundgehalt innewohne und daß darum auch von jedem wahren Kunstwerk ein erzieherischer Einfluß auf den gesamten Volkskörper übergehen könne und müsse. Davon ausgehend sah er sich tief in die Frage hineingezogen, wie einem jeden, ohne Unterschied des Standes und der Bildung, die Welt des Schönen zugänglich zu machen sei. Er hat dabei der Wirkung des künstlerischen Elements vielleicht etwas zuviel vertraut, oder wenigstens mehr, als sich aus der unmittelbaren Erfahrung rechtfertigen läßt, allein dieses Zuviel war von den sittlichen Grundlagen seines eigenen Wesens nicht zu trennen. Er glaubte an den Sieg des ewig Guten in jeder Gestalt, auch in der künstlerischen Erscheinung, und an ein unabänderliches Gesetz des Werdens, das in allen Dingen mit Notwendigkeit zu diesem Endergebnis hinführt.

Schwer mußte bei einer solchen Idealität der Welt- und Lebensanschauungen der gegenwärtige Krieg

auf sein Gemüt drücken. Eine Vermehrung seiner ohnehin überreich bemessenen Berufslast kam hinzu, als er sich veranlaßt sah, zu allem anderen dem Vorstande einer neubegründeten Frankfurter Kreditgenossenschaft für kleinere Gewerbetreibende beizutreten. Doch schlug er sich männlich durch, auch dann, als körperliches Leiden hinzutrat. Im brieflichen Austausch mit einem Freunde meinte er zwar einmal, es war wenige Tage vor seinem Tode, der Krieg schaffe Schwerverwundete auch daheim und nicht nur an der Front, aber er erhob sich wieder in dem Gedanken an das nachkommende Geschlecht, das ernten werde, was das heutige gesät: »Jungdeutschland wird an die Spitze kommen, glaubt es nur an das Gesetz, von dem wir, Sie und ich, in schöneren, traumhaft schönen Zeiten oft gesprochen...« In diesem seinem eigensten Glauben ist er hinübergegangen. Sein Andenken wird unter allen, die ihn gekannt haben, im Segen bleiben.

H. WEIZSÄCKER.

NEKROLOGE

Bildhauer Hugo Kühnelt, Obmann des Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer, ist gefallen. Sein Marmorblock einer Medea ist eine der Zierden der Skulpturensammlung der k. k. Staatsgalerie in Wien. Ein anderer großer weiblicher Akt: »Die Schmachtende« war aus Wiener Privatbesitz 1911 auf der römischen Ausstellung zu sehen.

Der Architekt Professor **August Prokop,** geboren am 15. August 1838 in Iglau, ist in Gries bei Bozen im Alter von 77 Jahren gestorben. In Brünn baute er u. a. die Turnhalle und die Bischöfliche Residenzkapelle. Als Konservator der k. k. Zentralkommission zur Forschung und Erhaltung von Kunst- und historischen Denkmälern und als Direktor des Mährischen Gewerbemuseums hat sich der Verstorbene viel Verdienste um das mährische Kunstleben erworben. Prokop war Mitbegründer der »Wiener Bauhütte«. U. a. verfaßte er »Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Bedeutung« (4 Bände, mit 1800 Abbildungen).

In Wien starb im 74. Lebensjahre Hofrat **Karl König,** der Nachfolger H. v. Ferstels in der Professur für Architektur an der Wiener technischen Hochschule.

WETTBEWERBE

Der **Deutsche Werkbund** veranstaltet unter seinen Mitgliedern ein **Preisausschreiben** zur Erlangung von Entwürfen für Wahrzeichen, die zur Benagelung geeignet erscheinen. Anreger der ganzen Idee ist die Vereinigung »Nationalgabe«, Nagelung von Wahrzeichen zugunsten der Nationalstiftung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen, die beabsichtigte, in allen Gauen Deutschlands derartige Wahrzeichen aufzustellen. Da die Gefahr vorlag, daß formell mangelhafte Wahrzeichen errichtet würden, hatte sich der Werkbund bereit erklärt, einen Wettbewerb unter seinen Mitgliedern auszuschreiben. Die eingereichten Entwürfe sollen vervielfältigt werden und den Gemeinden, die sich mit der Errichtung solcher Wahrzeichen beschäftigen, zugestellt werden. Aus den sämtlichen eingehenden Entwürfen sollen 25 ausgewählt werden, die mit Preisen von je 50 Mk. bedacht werden. Mit Rücksicht auf die augenblickliche Notlage der deutschen Künstlerschaft fragt die Deutsche Bauzeitung, ob es nicht angebracht erscheine, keine Grenzen zu ziehen im Hinblick auf die Beteiligung an dem Ausschreiben, sondern die weitesten Kreise der Künstlerschaft zur Bewerbung heranzuziehen.

Der **Breslauer Magistrat** hat 2900 Mk. zu Preisen für **Entwürfe zu Kriegserinnerungen** bestimmt. Man erwartet Entwürfe, die zur Ausführung und Verbreitung in größeren Mengen geeignet sind und gleichzeitig die auf diesem Gebiete jetzt überall aufgetauchten Geschmacklosigkeiten verdrängen. Berechtigt zur Teilnahme an dem Wettbewerb sind nur Breslauer Künstler und Kunstgewerbler. So werden unter anderm Gedenktafeln für gefallene Krieger verlangt, die in der Kirche oder im Hause aufzustellen sind, ferner Entwürfe für Denkmäler auf Ortsfriedhöfen, Entwürfe für farbige Fensterscheiben, für Glasbecher, für Teller aus Porzellan, Zinn oder Ton. Endlich sollen auch noch Entwürfe für Schmuckstücke, die als Kriegserinnerungen dienen können, eingesandt werden, für kleine Plastiken, die sich zur Ausführung in Fayence oder in Eisenguß eignen, für Kriegserinnerungen nach freier Wahl, zum Schluß für ein Gedenkblatt, das die Zugehörigkeit von Soldaten zu einem bestimmten schlesischen Truppenteile anzeigt. Die Entwürfe müssen vom 20. Oktober bis zum 1. November an das Breslauer Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer eingereicht werden.

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M. Die Städtische Galerie erwarb im Frühjahr die Bronzebüste Bismarcks von Adolf Hildebrand; für die noch in den Anfängen stehende Abteilung moderner Skulptur bestimmt, hat sie vorläufig im Liebig-Hause Aufstellung gefunden. Die Büste ist überlebensgroß und als Originalmodell für das Reiterstandbild in Bremen entstanden — übrigens die einzige Ausführung in Bronze, die davon existiert.

Der Kunstverein veranstaltete im Mai eine etwa 190 Arbeiten umfassende juryfreie Ausstellung von 93 Frankfurter Künstlern und Künstlerinnen »Schwarz-Weiß«, die ein buntes und recht erfreuliches Bild graphischen Kunstschaffens und künstlerischer Kleinarbeit bot. Neben rein graphischen Werken — unter denen der Holzschnitt besonders glückliche Leistungen aufwies — waren Aquarell, Gouache, Pastell usw. vertreten; keine der ausgestellten Arbeiten überstieg den Preis von 100 M., so daß auch weniger Kapitalkräftigen Gelegenheit zur Erwerbung von Originalarbeiten geboten war. — Im Juli folgte dann eine Ausstellung von Bildern vom Kriege, in der besonders Angelo Jank, Hans von Hayek, Heinrich Kley, Walter Püttner u. a. m. vertreten waren.

Ähnlichen Zwecken wie die Ausstellung »Schwarz-Weiß« dient eine von Künstlern und Kunstfreunden organisierte Veranstaltung, die sich »Künstler-Wohlfahrt« nennt und künstlerische Arbeiten jeder Art, über deren Aufnahme eine Jury entscheidet, zum Verkauf stellt.

Das Städtische Historische Museum veranstaltete bald nach dem Tode des Oberbürgermeisters a. D. Exzellenz Dr. Adickes eine Gedächtnis-Ausstellung, die bei der dankbaren Bürgerschaft viel Beachtung findet. Im Mittelpunkt steht der Mensch Adickes, repräsentiert einmal durch die Bildnisse von N. Schrödl, Fritz Boehle und Max Liebermann, andererseits durch Photographien von der Jugend an. Bilder der Eltern, des Geburtshauses usw. fehlen nicht.

Es folgen seine sämtlichen gedruckten Werke, der Ehrenbürgerbrief der Stadt Frankfurt, Ehrendiplome, sämtliche Orden und Auszeichnungen. Die Abteilung: Adickes in Erfüllung amtlicher Pflichten läßt eine ganze Reihe wichtiger Geschehnisse, die in seine Amtszeit (1890—1912) fallen, im Bilde an uns vorüberziehen.

Die letzte und umfangreichste Abteilung bringt eine Veranschaulichung des durch und unter Adickes Geschaffenen. Die großen Stadterweiterungen der Jahre 1895,

1900 und 1910; die Erschließung der Altstadt, die Anlage von Alleen, von Parks; weiter die Erweiterung der Straßenbahn, der Wasserversorgung, endlich die Anlage des neuen großen Osthafens. Abbildungen des neuen Rathauses, der Krankenhäuser, des Neubaus der Städtischen Galerie, des Schauspielhauses, der Festhalle, endlich der Universität u. a. m. fehlen nicht.

Die Aufnahmen von seinem Begräbnis beschließen die Ausstellung, die wohl zum ersten Male den Versuch macht, in einem historischen Museum auch eine Epoche der neuesten Zeit, die hier bestimmt ist durch die zielbewußte Arbeit einer großen Persönlichkeit, durch authentisches Material in ihrem ganzen Umfange zur Anschauung zu bringen.

In **Zürich** ist jetzt die **Gedächtnis-Ausstellung** für den verstorbenen Schweizer Maler **Max Buri** eröffnet worden. Sie umfaßt fast alle großen Figurenbilder des Künstlers, daneben zahlreiche, zum Teil bisher wenig bekannte Landschaften, ferner Stilleben und Einzelbildnisse.

Wien. Im **österreichischen Museum für Kunst und Industrie** findet eine Glasausstellung aus heimischer Industrie statt. Sie zerfällt in zwei Abteilungen, von denen die erste viele gute und technisch vollendete kunstgewerbliche Arbeiten aufweist, unter denen die von Josef Hoffmann entworfenen, von der Firma Lohmeyr ausgeführten Gläser wohl den ersten Rang einnehmen. Die zweite, auch räumlich getrennte Abteilung bringt die Exportartikel. Nun ist es ja einerseits kulturgeschichtlich wirklich interessant, was für abscheuliche Geschmacklosigkeiten nicht nur in Italien, Brasilien und Sumatra, sondern auch in Österreich und Deutschland Absatz finden; andererseits aber bringt diese Art von Ausstellung in einem öffentlichen Museum mit vollem Namen und Adresse der Fabrikanten doch eine gewisse Gefahr mit sich. Der naive Besucher ist allzusehr geneigt, was ihm in einem staatlichen Institute gezeigt wird, als mustergültig hinzunehmen. So wird er auch diese Nudelmeiereien, die seinem Geschmacke ohnehin nicht zu fern liegen mögen, auch öffentlich für schön zu erklären den Mut finden und hingehen, sie zu kaufen. Dadurch wird der praktische Zweck dieser Art von Ausstellungen, abschreckende Gegenbeispiele zu liefern, vereitelt.

Die Sommerausstellungen des **Künstlerhauses** und des **Wirtschaftsverbandes** stehen unter dem Niveau der Frühlingsausstellungen, über die das letzte Mal berichtet wurde. Der Ausstellung in der Zedlizgasse sind diesmal die jüngeren freieren Elemente — mit Ausnahme des schwach vertretenen Bildhauers Barwig — ferngeblieben. Von Armin Horowitz erfreuen einige Handzeichnungen gefangener Serbenköpfe durch kräftige Modellierung und das gelungene Herausarbeiten des Individuellen aus dem Typischen. Unter den Gemälden beider Ausstellungen aber ist nicht ein Bild, dessen künstlerisches Niveau eine Erwähnung in diesem Blatte rechtfertigen würde. *L. v. B.*

Vor einigen Tagen wurde im **Leipziger Kunstverein** eine Ausstellung von Werken des 19. Jahrhunderts aus Leipziger Privatbesitz eröffnet, als schönes Gegenstück zu der viel bewunderten Ausstellung alter Meister, die der Leipziger Kunstverein im letzten Winter veranstaltet hatte. Die sehr geschickte und eindrucksvolle Auswahl und Zusammenstellung wird besonders Fräulein Hildegard Heyne verdankt. — Das nächste Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird über die Ausstellung ausführlich berichten.

SAMMLUNGEN

Die **Kaiserliche Gemäldegalerie** in **Wien** hat eine interessante Bereicherung ihres Bestandes an niederländischen Bildnissen des 16. Jahrhunderts erfahren. Vor wenigen Wochen wurde aus dem Wiener Kunsthandel das guterhaltene Porträt eines Wachsbossierers, von einem anonymen Maler stammend, erworben. Das auf Eichenholz gemalte Bild mißt 54 cm in der Höhe und 45,5 cm in der Breite. Der bis ungefähr zur Hälfte des Leibes Porträtierte sitzt fast gänzlich mit dem Rücken zum Beschauer in einem mit niederer Lehne versehenen Holzstuhl. Nur der Kopf ist in scharfer Wendung in klares Profil nach rechts gedreht. Der Dargestellte arbeitet an der Bossierung eines kleinen Wachsmedaillons einer Dame. Kopf und Hände sind mit entfernt an Holbein gemahnender Schärfe durchmodelliert. Koloristisch besonders reizvoll ist die schwarzseidene Kleidung mit dem fein getönten Spiel der Licht- und Schattenpartien. Rechts wird noch ein Tisch sichtbar, der einige der kleinen beinernen Griffel des Bossierers trägt. Der bogenförmige Abschluß der Nische trägt die Jahreszahl 1564 und die Inschrift: G. P. S. ÆTATIS SUÆ ANNO XXXIII . MEN N . DIES XXII PIX . IN . MARTIO. Monogramm und Jahreszahl beziehen sich jedenfalls auf den Dargestellten, der demnach im Oktober oder Anfang November 1530 geboren sein muß. Es ist die Möglichkeit vorhanden, das Monogramm in Guillelmus Paludanus Sculptor aufzulösen. Dieser Gillialme van den Broeke, alias Paludanus wurde 1557 als Bildschneider in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen. Er starb am 2. März 1579 im Alter von ungefähr fünfzig Jahren, was zu den Daten des G. P. S. stimmen würde, und wurde in der Antwerpener St. Jakobskirche begraben. (Vgl. Rombouts und van Lerius, De Liggeren der Antwerpsche Sint Lucasgilde, I. S. 201 f.). Werke von ihm sind nicht mehr nachweisbar. Daß in den Urkunden nur großplastische Arbeiten, nicht auch Wachsbossierungen des Künstlers erwähnt werden, spricht bei der Spärlichkeit dieser Erwähnungen nicht gegen die zuerst von G. Glück vermutungsweise vorgenommene Auflösung des Monogramms. Das Gemälde war als Bildnis Germain Pilons angeboten worden, eine Bezeichnung, die schon durch den sicher nicht französischen, sondern niederländischen künstlerischen Ursprung des Bildes hinfällig wird. *L. v. B.*

Budapest. Museum der bildenden Künste. Die Gemäldegalerie alter Meister ist durch ein Bild von Alessandro Magnasco, eine Schenkung des Königl. Rates Marczell Nemes von Jánoshalma bereichert worden. Es stellt »Das Mahl der Mönche« dar und ist von den Magnasco-Ausstellungen her, die 1914 in Berlin und Paris stattfanden, bekannt. Eine Wiederholung dieses Bildes im größeren Format, jedoch ohne die oben aufgebaute Grotte, findet sich in der Kaiserlichen Galerie zu Wien (Erwerbung von 1912). Das von Herrn v. Nemes geschenkte Gemälde ist in der von Paul Cassirer veröffentlichten Magnasco-Publikation (Berlin 1914, Taf. 39) wiedergegeben und bildet eine willkommene Bereicherung der Budapester Galerie, in welcher der Künstler bis jetzt nur durch ein — allerdings besonders schönes und fein ausgeführtes — Frühwerk »Die Folterkammer« vertreten war. *G. v. Térey.*

VEREINE

Der **christliche Kunstverein des Erzbistums Köln** hat soeben seinen Jahresbericht für 1914 erscheinen lassen. Unter den Neuerwerbungen des mit dem Verein verbundenen Erzbischöflichen Diözesanmuseums ist hervorzuheben ein aus dem Nachlaß des Kardinals und Erzbischofs Philippus Krementz herrührendes Gemälde altdeutscher Schule, aus der Zeit um 1500, die heiligen Sebastian und Fabian darstellend, desgleichen eine aus dem 14. Jahrhundert stammende Sitzfigur des hl. Nikolaus, die durch ihre schmelzartige Bemalung und durch die auf ihrem

Sockel angebrachten Miniaturmalereien bemerkenswert ist, sowie ein Schmerzensmann aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist auch der vom Diözesanbaumeister Heinrich Renard für die Gemeinde Niederzier entworfene Plan einer Kriegergedenkkapelle. Trotz des Krieges hat die ständige Ausstellung neuer Kunstwerke im Diözesanmuseum sich zu halten gewußt. Sie wurde von 23 Künstlern beschickt, deren Arbeiten in der Tagespresse Anerkennung fanden. *B.*

Der Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine veranstaltet seine im vorigen Jahre abgesagte Delegiertenversammlung nunmehr am 24. September in Dresden. Auf der Tagesordnung steht außer den geschäftlichen Vereinsangelegenheiten auch die Neuwahl des Vorstandes.

FORSCHUNGEN

Zu Adam von Mányoki. Die Zahl der in der einschlägigen Literatur bis jetzt erwähnten Gemälde dieses ausgezeichneten ungarischen Porträtisten des 17. — 18. Jahrhunderts ist eine recht bescheidene. Obgleich der Künstler ein hohes Alter von 84 Jahren erreichte und ein viel beschäftigter Hofmaler war, finden sich von ihm in öffentlichen Galerien nur wenige Werke, die meisten dürften im Privatbesitz sein — wahrscheinlich unter anderen Namen. In Auktionskatalogen kommt er auch selten vor. Sein bekanntestes Bild — sein Selbstbildnis — hing früher in der Schleißheimer Galerie, der neueste Katalog von 1914 führt es unter den ausgestellten Bildern nicht mehr auf. Es ist ein interessantes und faszinierendes Künstlerporträt, das Mányoki im jugendlichen Alter darstellt. Der bartlose Kopf erscheint en face, über das Gesicht breitet sich ein freundliches Lächeln aus. Er ist sitzend dargestellt in einem Malerkittel, der Hals, Brust und rechten Unterarm freiläßt, den Kopf bedeckt ein breitkrämpiges Barett, mit der linken Hand hält er Palette und Pinsel, in der Rechten einen Stift (vgl. Phot. Hanfstaengl). Bis jetzt ist nur dieses eine Selbstporträt des Künstlers bekannt, es darf aber angenommen werden, daß er seine Gesichtszüge auch sonst festzuhalten versuchte. Vielleicht wird es mit der Zeit gelingen, auch andere Bilder, auf denen der Maler sich verewigt hat, ausfindig zu machen. Auf ein solches sei hier hingewiesen. Anläßlich einer vom 30. April 1785 in Amsterdam stattgefundenen Auktion — der Name des Sammlers ist nicht genannt — wurde mit einem anderen Bilde (Nr. 237) des Künstlers auch sein Selbstbildnis (Nr. 238) verkauft. »*Le portrait de ce maître, peint par lui même.* Demi figure. Il porte une perruque à nœuds, une veste riche, avec une draperie grise, jettée par dessus. Sa chemise ouverte et décolletée, il en touche le jabot, de la main gauche. Ce tableau est peint d'une manière toute différante du précedant (Nr. 237), moins élégante, mais plus pitoresque et d'un coloris plus empâté. Tous les deux tableaux sont fort bons, chacun, dans son goût et il seroit difficile de prononcer sur la préférance«. Dieses Selbstbildnis und das im Katalog erwähnte andere Porträt, das einen jungen Kavalier »en perruque, à nœuds en cuirasse, avec un habit de velours crammoise, bordé d'or, par dessus« darstellt, wurden zusammen für 7 fl. an einen gewissen Motte verkauft. Die beiden Bilder waren auf Leinwand gemalt von oblonger Form, jedes 2 Fuß und 9 Zoll hoch und 2 Fuß und 3 Zoll breit. Ein drittes Bild von Mányoki wird in demselben Auktionskatalog unter Nr. 147 erwähnt: »Buste d'un homme, qui a, sur la tête un bonnet, à oreilles, de velours rouges, fourré. Son visage est fort gravé de la petite vérole; ce qui est exprimé dans ce tableau, jusqu'au contures mêmes, avec une vérité et un art merveilleux« usw. Dieses Bild brachte auf der Auktion fl. 2.10 und wurde von einem gewissen Martens erstanden. Nach den hier wiedergegebenen Beschreibungen können die Bilder, wenn sie evtl. einmal wieder zum Vorschein kommen, identifiziert werden. Aus einer Anmerkung des Auktionskataloges: »Les tableaux ont été mesurés sur les bordures sur le pied de Saxe de 12 pouces d'âprès l'aulme de Leipzig« darf vielleicht gefolgert werden, daß die Bilder — es kamen bei der damaligen Versteigerung noch 332 andere auch unter den Hammer — aus Sachsen stammten, dafür spricht auch die Tatsache, daß Mányoki gerade dort eine lange und reiche Tätigkeit als Hofmaler entfaltete und 1757 in Dresden verschied. Weitere Bilder des Künstlers werden auch in anderen Katalogen genannt. So wurde 1816 aus der Nachlassenschaft des Kammer-Sekretairs Hattermann in Ansbach unter Nr. 52 das »Portrait eines Mannes mit blassem Kopf, einem silberfarbenen Atlaskleid mit Pelz besetzt und rother Schärpe« verkauft. Am 21. September 1846 wurde in Dresden unter Nr. XXXV. das »Bildnis des berühmten Landschaftsprospektmalers Alexander Thiele« versteigert. Auf der Rückseite war zu lesen: A. de Manioki pinx. 1737. Sodann kam in Leipzig (Versteigerung Schrader) am 1. Dezember 1856 unter Nr. 46 das »Portrait des bekannten Hamburger Rathes Hermann Leitger« zum Verkauf und im Auktionskatalog der Sammlung Samuel Graf von Festetics in Wien (April 1859) wird unter Nr. 17 das »Portrait des Grafen Werthern« erwähnt. Lepke in Berlin versteigerte am 28. Februar 1870 unter Nr. 81 das Bildnis von »Johann III. Sobiesky, König von Polen. Brustbild. Im Harnisch und rothem Sammetmantel, der durch eine mit Rubinen und Perlen garnierten Agraffe gehalten wird. Vor ihm links Krone und Scepter«. Andere Werke von Mányoki sind in Stichen uns überliefert, welche Lorenzo Zucchi, J. G. Bodenehr, A. B. König fertigten. Die Bildnisse von »Thomas Benedictus Richter, Mercator Lipsiensis« (1687—1722) und von »Thomas Richter, Senator et Mercator Lipsiensis« (1652—1719), beide gemalt von Mányoki, wurde von Bernigeroth gestochen — ob von Martin oder einem seiner Söhne: Johann Martin oder Johann Benedikt, ist nicht bekannt. Diese zwei Stiche erwähnt C. v. Wurzbach (Biographisches Lexikon Bd. XVII. S. 464) nicht, wogegen er das von Mányoki gemalte Porträt des Bürgermeisters C. F. Trier, gestochen von J. M. Bernigeroth, nennt; möglicherweise rühren die oben genannten Bildnisse von Thomas Benedictus Richter und von Thomas Richter gleichfalls von demselben Stecher her. Nach Angabe von W. E. Drugulin (Allg. Portrait-Katalog Nr. 17326) hat J. M. Bernigeroth auch das Bildnis des Johann Christoph Richter, Metallurg, Kursächs. Bergrat und Conchyliensammler (1689—1751), welches Mányoki 1732 malte, gestochen. *G. v. Térey.*

Das Grab des Beato Angelico. Über die in S. Maria sopra Minerva in Rom befindliche Grabstätte des Beato Angelico herrschte bisher eine große Ungewißheit. Auf Veranlassung des Unterstaatssekretärs des öffentlichen Unterrichts Rosadi und des Dominikanerpaters Lodovico Ferretti wurden die irdischen Überreste des großen Meisters am 21. Juli ausgegraben, um dann am 7. August in würdiger Weise beigesetzt zu werden. Wie das hierüber aufgenommene amtliche Aktenstück besagt, hat eine Kommission von Gelehrten durch Messung des vorgefundenen Schädels und durch genauen Vergleich mit dem in den Grabstein eingemeißelten Bildnis, das wahrscheinlich nach einer Totenmaske gefertigt wurde, die vollkommene Übereinstimmung des Backenknochens und der Hirnschale festgestellt, womit die Annahme, daß die gefundenen Reste Fra Angelico angehören, ein großes Maß von Wahrscheinlichkeit erhält.

Im dritten diesjährigen Heft des Jahrbuches der Kgl. preuß. Kunstsammlungen publiziert R. Oldenbourg einen Aufsatz über einige **Bilder der Rubensschule,** die Jan

Boeckhorst zugeschrieben werden müssen. Es sind das zuerst drei Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Das sog. »Kleine jüngste Gericht« der Münchener Pinakothek ist, wie Oldenbourg mit guten Gründen nachweist, von einem Nachahmer des Meisters nachträglich um den oberen halbrunden Abschluß bereichert worden. Die »Auferstehung der Seligen« in der Galerie von Erlangen (früher ebenfalls in der Müchener Pinakothek) scheint eine vom Meister unvollendet gelassene und später von derselben Hand wie das vorgenannte Bild vollendete und ringsum vergrößerte Arbeit zu sein. Von demselben Meister ist offenbar auch die Kopie von Rubens' Höllensturz der Münchener Pinakothek im Museum zu Aachen, die, seitdem sie auf der Brüsseler Ausstellung von 1910 studiert werden konnte, wohl kaum mehr von irgend jemand für ein Original des Rubens angesehen wird (vgl. Friedländer im »Repertorium« XXXIII p. 384). Eines von diesen drei Werken, die Erlanger »Auferstehung der Seligen«, möchte nun Oldenbourg im Anschluß an Rooses mit einem Bilde gleichen Gegenstandes identifizieren, das von dem Maler Wildens unvollendet aus Rubens' Nachlaß erworben und von Jan Boeckhorst fertiggemalt wurde. Boeckhorst ist als der Maler jener Anstückungen und des Aachener Höllensturzes anzusehen. Dieselbe Hand erkennt dann Oldenbourg noch in einigen verwandten Bildern, wie der kleinen Kopie von Rubens' »Großem Jüngsten Gericht« in der Dresdener Galerie und dem »Pan und Syrinx« im Buckingham Palace (bis jetzt: Rubens). Mit einigem Vorbehalt fügt er auch einige Porträts hinzu, wie die Helene Fourment in Brüssel (aus der Sammlung Weber), den »Falkner« des Buckingham Palace, den »Jüngling«, der die Hand auf die Brust legt, in München (Nr. 965). Die ganze Gruppe würde uns mit dem Frühstil Boeckhorsts (bis etwa 1642) bekannt machen und beweisen, daß er sich in seiner Jugend sehr eng an Rubens angeschlossen hat und mehr von diesem als von seinem Lehrer Jordaens angenommen hat. Leider läßt sich nur schwer ein engerer Zusammenhang dieser Arbeiten mit den späteren, gesicherten Werken Boeckhorsts konstruieren. Man muß also annehmen, daß der Maler bald nach dem Tode Rubens' seinen Stil stark verändert hat.

—l.

LITERATUR

Vincent Van Gogh, *Briefe an seinen Bruder.* Zusammengestellt von seiner Schwägerin J. Van Gogh-Bonger. Ins Deutsche übertragen von Leo Klein-Diepold. Zwei Bände. Berlin, Paul Cassirer. Gr.-8°. 1914.

Bereits im Jahre 1906 kam ein kleiner Band mit Briefen Van Goghs auf den deutschen Büchermarkt, der leider nicht recht glücklich genannt werden konnte. Das Wertvolle in jedweder Brieffolge liegt in dem Selbstbekenntnis, das darin steckt, und daher müssen Briefe im Original, als Ganzes, geboten werden. Damals gab es nur eine kleine Auslese und selbst diese wurde in einer so ungeschickten Weise angeordnet, daß der wahre Briefcharakter völlig verloren ging. Man erhielt also ein durchaus verkehrtes Bild. Zu dem kam noch, daß man meines Erachtens in Deutschland damals ein falsches Bild von dem Künstler Van Gogh selbst erhalten hatte. Er wurde bei uns vorgeführt zu einer Zeit, als wir bei dem Höhepunkt der Freude am Neuen und Ungewöhnlichen angelangt waren, von Leuten, die eine Vorliebe für das Exzentrische besaßen und sich auch selbst exzentrisch gaben. Denen galt es geradezu als Trumpf, daß es sich bei Van Gogh um einen geistesgestörten Künstler handelte. Der Kunsthandel brachte uns zuerst fast ausschließlich Arbeiten, aus denen die nervöse Zerrüttung Van Goghs deutlich sprach. Van Gogh wurde uns als Sensation dargeboten. Mancher wird wohl sich dagegen verwahren, wenn ich das so glatt heraussage: aber ich glaube doch, daß sich dem nicht ernsthaft widersprechen läßt.

Nicht nach den Bildern, die wir in Deutschland vorgetischt bekamen, nicht an der Hand der Tiraden, die seine ersten Apostel vor zehn bis fünfzehn Jahren über ihn schrieben, lernt man Van Gogh annähernd richtig kennen. Wenn man in das Museum zu Dordtrecht kam, gingen einem die Augen auf, und man erkannte, daß nicht die ausgefallenen, wilden und umstößlerischen, sondern die ruhigen, abgeklärten und feinen Arbeiten den großen Van Gogh kennzeichnen. Selbst da erkennt man noch, daß sein Sich-über-die-Schranken-setzen nicht eine geniale Tat, sondern vielmehr eine Schwäche war, die Folge davon, daß ihm die Schulung von Haus aus und die geregelte Erlernung des Handwerklichen seiner Kunst gefehlt hatte. Er war Autodidakt und hatte zu spät angefangen mit der Malerei.

In dem Vorwort, das die treffliche Herausgeberin diesem, dem Schwager und dem verstorbenen Manne gesetzten Denkmal vorausschickt, motiviert sie die große Ausgabe der Briefe sehr schön damit, daß nun der Maler Vincent Van Gogh anerkannt sei. So möge denn jetzt auch der Mensch Vincent Van Gogh des Interesses eines größeren Kreises teilhaftig werden.

Das Wunderbare an diesem Briefwechsel (von dem wir natürlich nur die eine Hälfte in die Hand bekommen) ist die außerordentliche Intimität des Verhältnisses, das zwischen den Brüdern bestand. Es ist fabelhaft, wie weitgehend die Bekenntnisse Vincents sind: rein als psychologisches Dokument, ganz abgesehen von den berührten Kunstinteressen, gehören die Briefe zu dem fesselndsten, was je herausgegeben worden ist. Es kann Menschen, die sich weder um diesen Maler noch um diese Malerei überhaupt kümmern, außerordentlich packen, zu erfahren, wie ein Mensch sich hier mitteilt. Daneben ist das Werk geradezu eine der wichtigsten Quellen für die Geschichte des Impressionismus. Auf diese Wichtigkeit für die Geschichte der neueren Malerei wurde von dem Verlag schon in dem Prospekt hingewiesen, und das führt mich zuletzt auf den Mißklang, mit dem ich leider schließen muß. Für die wissenschaftliche Verwertung ist diese schöne Veröffentlichung sozusagen nicht vorhanden. Es ist durchaus zu tadeln, dieses Werk ohne jedwedes Register herauszugeben. Man möchte wünschen, daß der Verlag fortan sein unbegreifliches Vorurteil gegen wissenschaftliche Indices aufgäbe.

Hans W. Singer.

VERMISCHTES

Von dem im Septemberhefte der Zeitschrift für bildende Kunst beigegebenen radierten Selbstbildnis der Frau **Käthe Kollwitz** sind Drucke von der unverstählten Platte zum Preise von 50 Mark im Verlage von Emil Richter, Hofkunsthandlung in Dresden, erschienen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

